

LUIS AFONSO SALTURI

**FREDERICO LANGE DE MORRETES, LIBERDADE DENTRO DE
LIMITES: TRAJETÓRIA DO ARTISTA-CIENTISTA**

**Dissertação apresentada como requisito parcial
à obtenção do grau de Mestre, pelo curso de
Pós-Graduação em Sociologia, do Setor de
Ciências Humanas, Letras e Artes da
Universidade Federal do Paraná.**

**Orientadora: Profa. Dra. Maria Tarcisa Silva
Bega**

CURITIBA

2007

LUIS AFONSO SALTURI

**FREDERICO LANGE DE MORRETES, LIBERDADE DENTRO DE
LIMITES: TRAJETÓRIA DO ARTISTA-CIENTISTA**

**Dissertação apresentada como requisito parcial
à obtenção do grau de Mestre, pelo curso de
Pós-Graduação em Sociologia, do Setor de
Ciências Humanas, Letras e Artes da
Universidade Federal do Paraná.**

**Orientadora: Profa. Dra. Maria Tarcisa Silva
Bega**

CURITIBA

2007



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA
Rua General Carneiro, 460 - 9º andar-sala 906 Fone e Fax: 3360-5173

PARECER

A banca examinadora, instituída pelo colegiado do Programa de Pós-Graduação em Sociologia, do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, da Universidade Federal do Paraná, após arguir o(a) mestrando(a) **LUIS AFONSO SALTURI**, em relação ao seu trabalho de dissertação intitulado "FREDERICO LANGE DE MORRETES, LIBERDADE DENTRO DE LIMITES: TRAJETÓRIA DO ARTISTA CIENTISTA", é de parecer favorável à APROVAÇÃO..... do(a) acadêmico(a), habilitando-o(a) ao título de *Mestre* em Sociologia, linha de pesquisa "Cultura e Sociabilidades" da área de concentração em CULTURA E PODER. Curitiba, 07 de março de 2007.


Prof Dr Fernando Bini


Profª Drª Ana Luisa Fayet Sallas


Profª Drª Maria Tarcisa Silva Bega
Orientadora e presidente da banca examinadora

AGRADECIMENTOS

O tema aqui abordado é fruto de pesquisas que se iniciaram cerca de quatro anos e meio atrás, considerando o esboço inicial em minha monografia de graduação em Ciências Sociais até a pesquisa que apresento agora como dissertação de Mestrado em Sociologia. Esse tempo, em que mergulhei e fiquei submerso no imenso oceano da pesquisa científica, resultou numa grande experiência individual e no meu amadurecimento como pesquisador.

Não estive sozinho nessa aventura que teve momentos bons e ruins. Portanto, devo agradecer às diversas contribuições que se tornaram imprescindíveis para a realização deste trabalho. Agradeço, então, primeiramente ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Paraná e, em seguida, à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, esta pelo apoio financeiro.

No que se refere à documentação, agradeço às seguintes instituições que mantêm acervos com materiais para pesquisa: Biblioteca Pública do Paraná, Museu de Arte Contemporânea do Paraná, Museu Paranaense, Museu Alfredo Andersen, Casa João Turin e Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Quanto às entrevistas, agradeço à Profa. Dra. Berta Lange de Morretes e suas irmãs por terem aceitado responder meus questionários, fornecendo informações por demais importantes. Agradeço ainda ao Prof. Dr. Luís Pilotto, pelo depoimento e pelo carinho com que me recebeu em sua casa.

Em relação à permissão para fotografar as telas de Frederico Lange de Morretes, agradeço ao Museu Alfredo Andersen; ao Departamento de Farmácia da Universidade Federal do Paraná; à direção da Escola de Música e Belas Artes do Paraná; à direção do Colégio Estadual do Paraná; ao Tribunal de Justiça do Paraná; ao Cerimonial da Assembléia Legislativa do Paraná e aos colecionadores Eliane Lange de Morretes Monteiro e Ario Taborda Dergint, estes por terem me recebido em suas residências e cederem as imagens das obras que foram incluídas neste trabalho.

Agradeço a toda minha família e amigos, e aos colegas e professores do curso de Mestrado em Sociologia, por partilharem opiniões em diversos momentos. Dentre

eles, Daiane Carnelos Resende, pelo incentivo e momentos de descontração e Márcia Rosatto pelas trocas de experiências relativas à pesquisa. Agradeço aos integrantes do grupo de estudos sobre *Ciências Sociais, Imigrantes e Artes no Paraná*, pelas discussões e críticas. Fora do ambiente acadêmico, agradeço à Vera Regina Oliveira, pelo auxílio nos momentos em que precisei escanear e imprimir alguns materiais e também a Sandro Marcos Bino por ter me acompanhado ao longo da pesquisa, ajudando-me nas seções de fotografias, no levantamento das fontes e nas transcrições de documentos microfilmados e impressos.

Agradeço à minha orientadora, Profa. Dra. Maria Tarcisa Silva Bega, que sempre tentou conciliar seus compromissos de professora com suas atividades administrativas, primeiro como Vice-reitora da Universidade Federal do Paraná, e depois, como Diretora do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da mesma instituição. Agradeço por ter mediado contatos, emprestado materiais e feito críticas ao trabalho que permitiram chegar até a versão que apresento agora. Durante todos esses anos, sou grato por ter me incentivado e acreditado no meu potencial, indicando-me o caminho e dando-me total liberdade para seguir meus passos.

Agradeço aos professores que fizeram parte da Banca de meu Exame de Qualificação. Ao Prof. Dr. Fernando Bini, por ter lido meu trabalho com muita atenção e ter feito críticas construtivas e à Profa. Dra. Ana Luisa Fayet Sallas, pelas várias discussões, em sala de aula ou pelos corredores. Os apontamentos de vocês dois foram fundamentais, já que perceberam a importância e o sentido que conduziram meu interesse pelo tema.

A todos os nomes citados aqui e aos que deixei de mencionar para não me estender mais, sou grato pelo carinho e incentivo, por dividirem opiniões e terem aturado minhas conversas monotemáticas. Tenho certeza que todos entenderam o quanto essa pesquisa significa para mim. Desde o início, um dos fios condutores do meu percurso foi ter acreditado que estava fazendo algo importante para a memória de Curitiba, do Paraná e da sociedade paranaense. Fiz não só o que senti vontade de fazer, mas o que realmente tinha que ser feito.

SUMÁRIO

LISTA DE ILUSTRAÇÕES.....	vi
LISTA DE QUADROS.....	x
RESUMO.....	xi
ABSTRACT / RESUMEN.....	xii
INTRODUÇÃO.....	1
1 GUIAS TEÓRICOS.....	5
1.1 TEORIA DA BIOGRAFIA E A RELAÇÃO INDIVÍDUO-SOCIEDADE.....	5
1.2 ESBOÇO DE UMA SOCIOLOGIA DAS ARTES VISUAIS.....	16
2 O CAMINHO PERCORRIDO POR UM ARTISTA-CIENTISTA.....	23
2.1 FREDERICO LANGE DE MORRETES (1892-1954).....	24
2.2 A ARTE E A CIÊNCIA, A DOCÊNCIA E A POLÍTICA.....	58
3 SOCIEDADE, CULTURA E PARANISMO.....	81
3.1 O PARANISMO COMO MOVIMENTO.....	82
3.2 O CAMPO DAS ARTES PLÁSTICAS NO PARANÁ.....	102
3.3 OS PRINCIPAIS AMIGOS.....	107
4 ARTES GRÁFICAS, DESENHO E PINTURA.....	123
4.1 A ESTILIZAÇÃO PARANISTA.....	124
4.2 UM OLHAR SOCIOLÓGICO SOBRE UMA OBRA PICTÓRICA.....	141
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	182
REFERÊNCIAS.....	188
APÊNDICES.....	212
ANEXOS.....	225
NOTAS BIOGRÁFICAS.....	251

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 –	ANDERSEN, A. Retrato de Lange de Morretes . Sem data. 1 óleo sobre tela: colorido; 40 x 38 cm. Museu Alfredo Andersen, Curitiba. Foto: Luis Afonso Salturi.....	23
FIGURA 2 –	MARTINS, R. <i>Ex-libris</i> . In: MARTINS, 1946, p. 4. Foto e tratamento: Luis Afonso Salturi.....	86
FIGURA 3 –	ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE : Mensário paranista de arte e actualidades. Curitiba, Ano IV, n. 1, jan. 1930. Foto: Luis Afonso Salturi.....	96
FIGURA 4 –	MORRETES, F. L. de. Preparando-se para o repouso no alto do Marumby . 1928. Desenho. In: ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE, 1928, n. 6, jun. Foto: Luis Afonso Salturi.....	119
FIGURA 5 –	MORRETES, F. L. de. No alto do Marumby . 1928. Desenho. In: ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE, 1928, n. 7, jul. Foto: Luis Afonso Salturi.....	120
FIGURA 6 –	TRAPLE, E. Frederico Lange de Morretes, Anatomia e Fisiologia . 1954. 1 óleo sobre tela: colorido; 34 x 44,5 cm. Escola de Música e Belas Artes do Paraná, Curitiba. Foto: Luis Afonso Salturi.....	123
FIGURA 7 –	MORRETES, F. L. de. Estilização do pinheiro, pinha e pinhões . In: MORRETES, 1953, p. 168-169.....	127
FIGURA 8 –	MORRETES, F. L. de. Pinhão geométrico . In: HOERNER Jr., 1992. p. 43.....	135
FIGURA 9 –	MORRETES, F. L. de. Depois da Tormenta . 1930. Desenho. In: ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE, 1930, n. 7, jul. Foto: Luis Afonso Salturi.....	137
FIGURA 10 –	ROSÁCEA DO PISO DAS CALÇADAS. In: KRASINSKI, 1987, p. 16.....	139
FIGURA 11 –	PINHA-DOS-VENTOS. In: FENIANOS; MENDONÇA, 1996....	140
FIGURA 12 –	MORRETES, F. L. de. Natureza morta com flores e frutas . 1941. 1 óleo sobre tela: color.; 58 x 76 cm. Tribunal de Justiça do Paraná, Sala de Lanches dos Desembargadores, Curitiba. Foto: Luis Afonso Salturi.....	148
FIGURA 13 –	MORRETES, F. L. de. Pinheiros . 1921. 1 óleo sobre tela: color.; 65 x 75 cm. Coleção Manoel Jorge de Lacerda. In: PARANÁ, 2001, p. 109.....	150
FIGURA 14 –	MORRETES, F. L. de. Cataratas do Iguaçu . 1920. 1 óleo sobre tela: color.; 143 x 224 cm. Clube Curitibano, Curitiba. In: PARANÁ, 2001, p. 163.....	152
FIGURA 15 –	MORRETES, F. L. de. Cataratas . 1925. 1 óleo sobre tela; 182 x 249 cm. Coleção Eliane Lange de Morretes Monteiro, Curitiba. Foto: Luis Afonso Salturi.....	153
FIGURA 16 –	MORRETES, F. L. de. O mar . 1927. 1 óleo sobre tela: color.; 71 x 100 cm. Colégio Estadual do Paraná, Curitiba. Foto: Luis Afonso Salturi.....	154

- FIGURA 17 – MORRETES, F. L. de. **Guaratuba**. 1928. 1 óleo sobre tela: color.; 76 x 100 cm. Museu Oscar Niemeyer, Curitiba. In: BATAVO, 1996..... 155
- FIGURA 18 – MORRETES, F. L. de. **Brejetuba**. 1928. Desenho. In: ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE, 1928, n. 7, jul. Foto: Luis Afonso Salturi..... 156
- FIGURA 19 – MORRETES, F. L. de. **Paisagem com rochas**. Sem data. 1 óleo sobre tela: color.; 34 x 53 cm. Fundação Honorina Valente, Curitiba. Foto: Luis Afonso Salturi..... 157
- FIGURA 20 – MORRETES, F. L. de. **Tranqüilidade**. 1926. 1 óleo sobre tela: color: 57,5 x 75 cm. Coleção Particular, Curitiba. In: MUSEU ALFREDO ANDERSEN, 1982..... 158
- FIGURA 21 – MORRETES, F. L. de. **Guaraqueçaba**. 1934. 1 óleo sobre tela: color: 37 x 57 cm. Escola de Música e Belas Artes do Paraná, Curitiba. Foto: Luis Afonso Salturi..... 159
- FIGURA 22 – MORRETES, F. L. de. **Paisagem com casas**. Sem data. 1 óleo sobre tela: color: 47,5 x 57,5 cm. Coleção Ario Taborda Dergint, Curitiba. Foto: Luis Afonso Salturi..... 160
- FIGURA 23 – MORRETES, F. L. de. **Eu vi Curitiba coberta de neve**. 31/07/1928. In: ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE, 1928, n. 7, jul. Foto: Luis Afonso Salturi..... 161
- FIGURA 24 – MORRETES, F. L. de. **Curitiba sob a neve**. 31/07/1928. In: ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE, 1928, n. 7, jul. Foto: Luis Afonso Salturi..... 161
- FIGURA 25 – MORRETES, F. L. de. **Capão da Imbuia**. 1943. 1 óleo sobre tela: color.; 65 x 84 cm. Coleção Eliane Lange de Morretes Monteiro, Curitiba. Foto: Luis Afonso Salturi..... 162
- FIGURA 26 – MORRETES, F. L. de. **Dominadores Solitários**. 1930. 1 óleo sobre tela. In: ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE, 1930, n. 6, jun..... 164
- FIGURA 27 – MORRETES, F. L. de. **Pinheiro**. 1932. 1 óleo sobre tela. In: BATAVO, 1996..... 165
- FIGURA 28 – MORRETES, F. L. de. **Paisagem com Pinheiros**. Sem data. 1 óleo sobre tela: color.; 45 x 39 cm. Fundação Honorina Valente, Curitiba. Foto: Luis Afonso Salturi..... 166
- FIGURA 29 – MORRETES, F. L. de. **Pinheiros**. 1948. 1 óleo sobre tela: color.; 75 x 100 cm. Coleção Eliane Lange de Morretes Monteiro, Curitiba. Foto: Luis Afonso Salturi..... 167
- FIGURA 30 – MORRETES, F. L. de. **O Banho**. 1912. Litografia. In: ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE, 1928, n. 5, maio. Foto: Luis Afonso Salturi..... 168
- FIGURA 31 – MORRETES, F. L. de. **Estudo**. 1913. Desenho. In: ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE, Ano II, 1928, n. 4, abr. Foto: Luis Afonso Salturi..... 168
- FIGURA 32 – MORRETES, F. L. de. **O Torturado**. 1927. Desenho. In: ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE, 1927, n. 1. Foto: Luis Afonso Salturi..... 169

FIGURA 33 –	MORRETES, F. L. de. Estudo de Nu. Sem data. Desenho. In: ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE, 1928, n. 10-11, out./nov. Foto e tratamento: Luis Afonso Salturi.....	169
FIGURA 34 –	MORRETES, F. L. de. A Natureza. Sem data. 1 óleo sobre tela: color.; 145 x 288 cm. Escola de Música e Belas Artes do Paraná, Curitiba. Foto: Luis Afonso Salturi.....	170
FIGURA 35 –	MORRETES, F. L. de. Alma da Floresta. 1927-1930. 1 óleo sobre tela: color.; 285 x 245 cm. Assembléia Legislativa do Paraná, Curitiba. Foto: Luis Afonso Salturi.....	172
FIGURA 36 –	MORRETES, F. L. de. Paisagem com Pinheiro. 1929. 1 óleo sobre tela: color.; 100 x 70 cm. Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências da Saúde, Departamento de Farmácia, Curitiba. Foto: Luis Afonso Salturi.....	175
FIGURA 37 –	MORRETES, F. L. de. Rei Solitário. 1953. 1 óleo sobre tela: color.; 57 x 70,5 cm. Coleção Wladimir Trombini. In: PARANÁ, 2001, p. 110.....	176
FIGURA 38 –	MORRETES, F. L. de. Nhundiaquara e Pico do Marumbi. 1934. 1 óleo sobre tela: color.; 50 x 39 cm. Coleção Particular. In: CARNEIRO, 1973.....	177
FIGURA 39 –	MORRETES, F. L. de. Paisagem com montanhas. Sem data. 1 óleo sobre madeira: color: 30 x 23 cm. Coleção Ario Taborda Dergint, Curitiba. Foto: Luis Afonso Salturi.....	178
FIGURA 40 –	MORRETES, F. L. de. A Morte. Sem data. 1 óleo sobre tela: color.; 56 x 74 cm. Coleção Eliane Lange de Morretes Monteiro, Curitiba. Foto: Luis Afonso Salturi.....	180
FIGURA 41 –	BADEP. Retrospectiva Lange de Morretes. Salão de Exposições. Curitiba: Banco de Desenvolvimento do Paraná, 1978. Catálogo de exposição.....	210
FIGURA 42 –	MUSEU ALFREDO ANDERSEN. Lange de Morretes, Série Discípulos de Andersen X. Curitiba: Museu Alfredo Andersen, 1982. Catálogo de exposição.....	210
FIGURA 43 –	CLUBE CURITIBANO. 100 anos Lange de Morretes. Curitiba: Clube Curitibano, 1992. Catálogo de exposição.....	211
FIGURA 44 –	MUSEU ALFREDO ANDERSEN. Exposição Lange de Morretes. Curitiba: Museu Alfredo Andersen, 1999. Catálogo de exposição.....	211
FIGURA 45 –	FREDERICO LANGE DE MORRETES. Sem data. 1 fotografia: p. & b.; 16 x 11,5 cm. Arquivo Museu Alfredo Andersen.....	243
FIGURA 46 –	NO ATELIER DE JOÃO GHELFI. Sem data. 1 fotografia: sépia; 20 x 12 cm. Arquivo Museu de Arte Contemporânea do Paraná.....	244
FIGURA 47 –	ARTISTAS EM PARIS. Sem data. 1 fotografia: p. & b.; 33 x 24 cm. Arquivo Casa João Turin.....	245
FIGURA 48 –	NO SEU ATELIER, junto a um estudo. 1923. In: CESAR, 1923, p. 13.....	246
FIGURA 49 –	NO SEU ATELIER, com amigos. 1926. 1 fotografia: sépia; 16,5 x 22 cm. Arquivo Casa João Turin.....	246

FIGURA 50 –	GROFF, J. B. Lange de Morretes esboçando uma perspectiva: Caravana da <i>Ilustração Paranaense</i> . 1928. 1 fotografia: p. & b.; 10 x 15 cm. Arquivo Museu Alfredo Andersen.....	247
FIGURA 51 –	GROFF, J. B. No Cume do Marumby: Caravana da <i>Ilustração Paranaense</i> . 1928. 1 fotografia: p. & b.; 10 x 15 cm. Arquivo Museu Alfredo Andersen.....	247
FIGURA 52 –	EXPOSIÇÃO. Sem data. 1 fotografia: p. & b.; 29 x 39 cm. Arquivo Casa João Turin.....	248
FIGURA 53 –	SOCIEDADE AMIGOS DE ALFREDO ANDERSEN. I Exposição. 1941. 1 fotografia: p. & b.; 23 x 37 cm. Arquivo Casa João Turin.....	248
FIGURA 54 –	AMIGOS. Sem data. 1 fotografia: p. & b.; 21 x 30 cm. Arquivo Museu Alfredo Andersen.....	249
FIGURA 55 –	FAMÍLIA LANGE DE MORRETES em São Paulo. 1949. In: MORRETES, 2002, p. 68.....	249
FIGURA 56 –	NO MUSEU PARANAENSE. 1953. In: MORRETES, 1953, p. 168.....	250
FIGURA 57 –	WINTERS, C. Túmulo de Lange de Morretes . Abril, 1999. 1 fotografia: color.; 10 x 15 cm. Curitiba. Arquivo Museu Alfredo Andersen.....	250

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1 – EXPOSIÇÕES EM VIDA E PÓSTUMAS.....	203
QUADRO 2 – BIBLIOGRAFIA DE FREDERICO LANGE DE MORRETES.....	212
QUADRO 3 – DETALHES DOS POEMAS DE <i>FRAQUEZA: VERSOS</i> (1949).....	214
QUADRO 4 – ARTE PRODUZIDA (1905 – 1953).....	216
QUADRO 5 – REPRODUÇÕES NA <i>ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE</i>	217
QUADRO 6 – ALUNOS DA ESCOLA DE LANGE DE MORRETES.....	222

RESUMO

Este trabalho trata, do ponto de vista sociológico, sobre a trajetória do artista-cientista brasileiro Frederico Lange de Morretes (1892-1954). A pesquisa analisa sua produção artística, científica e intelectual relacionando-a com sua trajetória, mostrando qual era sua rede de relações sociais, como se deu sua atuação como docente e pesquisador em instituições públicas e particulares e sua participação no Movimento Paranista. Quanto à análise dos desenhos e pinturas produzidos pelo personagem, este trabalho identifica influências de estilos artísticos, diferentes temáticas e aspectos simbólicos. Como referenciais teóricos, foram utilizados os seguintes autores: Pierre Bourdieu, Norbert Elias, Maurice Halbwachs e Georg Simmel.

PALAVRAS-CHAVE: Frederico Lange de Morretes: vida e obra; artes visuais no Paraná (Brasil); Sociologia; Movimento Paranista.

ABSTRACT

This work treats, of the sociological point of view, about the trajectory of the Brazilian artist-scientist Frederico Lange de Morretes (1892-1954). The research analyzes its artistic, scientific and intellectual production relating it with its trajectory, showing your net social relations, as if it gave its performance as professor and researcher in public and particular institutions and its participation in the Paranista Movement. How much to the analysis of the drawings and paintings produced for the personage, this work identifies to influences of styles, thematic and symbolic aspects. As referenciais theoreticians, the following authors had been used: Pierre Bourdieu, Norbert Elias, Maurice Halbwachs and Georg Simmel.

KEY-WORDS: Frederico Lange de Morretes: life and workmanship; visual arts in the Paraná (Brazil): sociology; Paranista movement.

RESUMEN

Este trabajo trata, desde la perspectiva sociológica, sobre la trayectoria del artista-cientista brasileño Frederico Lange de Morretes (1892-1954). La investigación analiza su producción artística, científica e intelectual que se relaciona con su trayectoria, demostrando su red de relaciones sociales y su labor como profesor e investigador en las instituciones particulares y públicas, así como su participación en el Movimiento Paranista. En su producción artística este trabajo identifica las influencias de estilos, diversidad temática y aspectos simbólicos. Como referenciales teóricos, se privilegia autores como: Pierre Bourdieu, Norbert Elias, Maurice Halbwachs y Georg Simmel.

PALABRAS CLAVES: Frederico Lange de Morretes: vida y ejecución; artes visuales en el Paraná (Brasil): sociología; Movimiento Paranista.

INTRODUÇÃO

O estudo apresentado tem como tema a trajetória social de Frederico Lange de Morretes, artista plástico e malacologista paranaense que definiu os rumos de sua carreira através do ambiente social e cultural do período em que viveu. Essa temática se desmembra na busca da relação entre sua produção artística e científica e as influências nelas do chamado Movimento Paranista, este que foi tratado no trabalho como uma maneira de pôr em prática, através das ações de várias pessoas, uma “forma de pensar” o Paraná relacionado à identidade regional.

Esta pesquisa é pioneira do tema em questão, pois até o presente momento nenhuma área do conhecimento, seja das humanidades ou das ciências naturais, se propôs a estudar a trajetória e a produção desse artista-cientista. É preciso salientar ainda que o tema aqui abordado resultou de um desmembramento de uma monografia de graduação¹, cujo projeto inicial era estudar o processo de constituição dos símbolos oficiais e não-oficiais do Estado do Paraná. Naquela ocasião, a inexistência de um estudo específico sobre a trajetória do artista-cientista despertou a necessidade de pesquisar o assunto.

No que diz respeito à vida de Frederico Lange de Morretes, o que se tentou aqui foi unir fragmentos para reconstituir seu percurso, que é marcado por uma produção vasta e dispersa que ainda não havia sido inventariada. De tal modo, essa pesquisa traz em si os aspectos positivos que todo o trabalho precursor promete, mas também carrega o peso do pioneirismo: a dificuldade da escassez de informações. Apesar disso, com certeza, terá muito a oferecer aqueles que se interessam pelo tema, especialmente no Paraná, mostrando que a sociologia pode contribuir em muito para questões ligadas à arte e à história no Estado.

No seu desenvolvimento, essa pesquisa utilizou fontes históricas muito densas. Desde o início, as lacunas que apareceram devido à falta de informações dificultaram o trabalho. Visando preenchê-las, foram utilizadas fontes escritas e orais. Em relação às primeiras, a coleta de dados se deu através de publicações de diversas origens, como

¹ SALTURI, L. A. **O Paranismo e o pinheiro na arte de Lange de Morretes**. Curitiba, 2004. 102 f. Monografia (Bacharelado em Ciências Sociais) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

teses, dissertações, livros, periódicos, catálogos de exposições e documentos. No segundo caso, foram considerados os depoimentos de pessoas que conviveram com o artista-cientista. Tanto fontes escritas quanto orais não foram tomadas como se apresentam, pois as informações foram confrontadas para confirmar veracidade. Desse modo, a deficiência dos materiais foi suprida ao se tentar conciliar informações provenientes de fontes de origens diversas, isso porque os dados foram sempre postos à prova numa relação comparativa.

Frente a essas questões metodológicas, o objetivo geral dessa pesquisa é a reconstrução da trajetória de Frederico Lange de Morretes e a análise de sua obra. Para concretizar essa tarefa, é preciso reconstituir o ambiente cultural e social em que o artista-cientista viveu e no qual ou pelo qual suas escolhas e tomadas de posições foram definidas. Fator que torna possível entender seu posicionamento nos campos em que esteve envolvido no Paraná.

Os objetivos específicos consistem em mostrar como se deu a presença do artista-cientista em algumas instituições importantes dentro de uma esfera do poder local no período em que viveu, tentando-se compreender como o personagem em questão se relacionava com algumas pessoas que também viveram no mesmo período. Além disso, é necessário entender em que medida estas influenciaram ou ocasionaram certas tomadas de posições no *espaço social* ao longo de sua trajetória.

A primeira hipótese que se coloca nesta pesquisa é a de que é possível perceber que a produção de Lange de Morretes, tanto científica quanto artística, é marcada por uma ligação muito intensa pela natureza e pelo Paraná, sua terra natal. Partindo da sua trajetória, isso se torna nítido, mas somente com um estudo aprofundado é possível por à prova essa hipótese. Diante desta, a análise pretende abarcar uma perspectiva marcada pelo ponto de vista da trajetória individual – conforme os moldes da sociologia – pela qual se tenta lançar uma nova luz aos estudos sobre as manifestações regionais no Paraná, especificamente o Movimento Paranista.

Em relação ao Movimento Paranista, este fluiu como movimento integrado em meados da década de 1920, sendo representado por obras de políticos, historiadores, jornalistas, fotógrafos, escritores e artistas que pretendiam a divulgação de idéias para a construção de uma identidade própria para o Estado do Paraná. Até então, nos

estudos sobre o tema, esse Movimento é visto sob um prisma que privilegia a dominação política e do imaginário de uma elite paranaense sobre o restante da população. No que se refere à repercussão do movimento, outra hipótese lançada é de que o campo das artes e os demais campos “não caminhavam juntos”, pois havia certa incompatibilidade entre o campo da política e os outros.

A trajetória de Frederico Lange de Morretes é um exemplo do descompasso entre os campos representantes do Movimento Paranista. E apesar de que, na bibliografia existente, os autores tenham o elegido como uma das referências artísticas do referido movimento, devido aos seus estudos de meados dos anos 1920, a relação dele com o pinheiro – símbolo paranista – não acontecia apenas no sentido da construção de uma identidade regional, mas numa relação muito maior, numa relação homem-natureza. Até o final de sua vida, Lange de Morretes continuou produzindo pinturas com a temática da natureza, e em especial a do pinheiro. Essa fidelidade, que até agora tem sido vista como anacronismo artístico, na verdade é algo que pode ser entendido pelo seu *habitus* e esclarecido pela sua formação científica. O que vem se tornar mais uma hipótese.

Uma outra hipótese que se coloca a partir daí é a de que apesar de que Lange de Morretes, do ponto de vista artístico, estivesse dominando os elementos do campo o qual estava inserido, gradualmente, passou a não aceitar as regras que submetiam o campo artístico ao campo político no Paraná de sua época. Desse modo, sua figura representa um artista que em certos momentos está em descompasso.

Tendo em vista esses apontamentos, o primeiro capítulo dessa dissertação traz a revisão da literatura teórica que guiou a pesquisa. O texto, dividido em duas seções, apresenta um conjunto de idéias que permitem abarcar a análise do objeto da pesquisa. Os conceitos sociológicos e filosóficos de Pierre Bourdieu, Norbert Elias, Maurice Halbwachs e Georg Simmel permitiram um aprofundamento sobre questões que norteiam o trabalho, como a teoria da biografia e a relação indivíduo-sociedade, bem como a possibilidade de uma sociologia das artes visuais.

No segundo capítulo, a trajetória social de Frederico Lange de Morretes é tratada em duas seções, cujos conteúdos se interpenetram. Sendo assim, nesse capítulo buscou-se compreender a constituição da individualidade do personagem em questão,

a dinâmica de suas relações sociais e o desdobramento de sua carreira tanto como artista quanto como cientista.

O terceiro capítulo trata sobre a sociedade e a cultura no Paraná no período vivido por Frederico Lange de Morretes. A primeira seção analisa o surgimento do Movimento Paranista e apresenta uma revisão bibliográfica dos trabalhos que trataram sobre o tema. Em seguida, a segunda seção faz um balanço do desenvolvimento do campo artístico no Estado desde o surgimento das primeiras escolas de arte até a década de 1930. Depois disso, a última seção trata sobre a sociabilidade entre Lange de Morretes e seus principais amigos.

O último capítulo apresenta uma análise das obras artísticas de Lange de Morretes procurando identificar influências de estilos e do ambiente social. Muitas das pinturas que aparecem nesse capítulo foram fotografadas pelo autor da dissertação, tarefa que exigiu muita calma, tanto na localização das obras, quanto no processo burocrático que permitiria o acesso às mesmas. Ao final desses entraves, uma parte importante da obra pictórica do artista em questão pôde ser reunida, classificada e analisada.

Quanto aos apêndices e anexos, os primeiros apresentam vários levantamentos inéditos sobre Frederico Lange de Morretes: as exposições individuais e coletivas em vida e póstumas, a bibliografia científica e intelectual, informações detalhadas sobre suas obras artísticas e notas biográficas de alguns dos seus alunos. Os anexos trazem duas entrevistas, uma delas com o Prof. Dr. Luís Pilotto, que foi aluno de Frederico Lange de Morretes na década de 1930, e a outra, dividida em duas partes, com a Profa. Dra. Berta Lange de Morretes, filha mais velha do artista-cientista. Além dessas entrevistas, há uma seleção de fotografias e, ao final do trabalho, para não sobrecarregar o texto com notas de rodapé e facilitar a leitura, optou-se por separar as notas biográficas.

1 GUIAS TEÓRICOS

*O estilo de uma época é essa arte particular de inventar que faz com que, ainda que não saibamos exatamente o que cada artista vai fazer, conheçamos de antemão os limites dentro dos quais ele vai inventar. É a mesma coisa para nós: **somos livres dentro de limites**. E podemos até conseguir uma liberdade suplementar ao tomar consciência desses limites. [grifo meu]*

Pierre Bourdieu²

Para abordar o objeto proposto, se faz necessário apontar os recursos teóricos relativos às análises. Nesse sentido, esse capítulo apresenta, em duas seções, uma discussão teórica para tratar sobre a vida e a obra do artista-cientista em questão.

1.1 TEORIA DA BIOGRAFIA E A RELAÇÃO INDIVÍDUO-SOCIEDADE

Em *Esboço de uma teoria da prática*, ao explicitar uma problemática teórica acentuada sobre a mediação indivíduo-sociedade, o sociólogo francês Pierre BOURDIEU (2003a, p. 39-72) comenta que o mundo social pode ser analisado a partir de três modos de conhecimento teórico. O primeiro deles é o *fenomenológico*, que na terminologia mais recente pode ser chamado de interacionista ou etnometodológico. Numa perspectiva da filosofia do sujeito, tal conhecimento parte da experiência primeira do indivíduo em relação ao mundo social, sendo este apreendido a partir daquilo que é natural e evidente. O segundo deles é o *objetivista*, representado pelo marxismo e pela hermenêutica estruturalista como correntes teóricas que enfatizam fatores objetivos. Esse conhecimento constrói relações objetivas que estruturam as práticas individuais e suas representações, rompendo com o conhecimento *fenomenológico* e com os pressupostos assumidos que conferem ao mundo social o caráter de evidência e de naturalidade. O terceiro deles é o *praxiológico*, que ao confrontar com as duas vertentes citadas resulta numa *dupla translação teórica* e, sem ser um mero retorno ao conhecimento *fenomenológico*, supõe uma ruptura com o

² BOURDIEU, P. **O campo econômico**: a dimensão simbólica da dominação. Campinas: Papirus, 2000. p. 38-39.

conhecimento *objetivista* não anulando as aquisições deste, mas conservando-as e ultrapassando-as. Partindo dessas questões, deve-se considerar o caráter inovador da produção científica de Pierre Bourdieu que conseguiu reunir conhecimentos aparentemente antagônicos e dispersos, formulando também novos conceitos.

Em certa medida, essas concepções até aqui assinaladas vão contribuir para colocar Pierre Bourdieu num lugar de destaque na sociologia contemporânea. Em seu livro *Razões Práticas*, BOURDIEU (2004a) fala sobre o que ele acredita ser essencial no todo de seu trabalho. Em primeiro lugar, uma *filosofia da ciência* (filosofia relacional) que atribui primazia às relações e que raramente é posta em prática nas Ciências Sociais porque se opõe às rotinas de pensamento social corrente ou do senso comum esclarecido. Em segundo lugar, uma *filosofia da ação* (filosofia disposicional) “...que atualiza as potencialidades inscritas nos corpos dos agentes e na estrutura das situações nas quais eles atuam ou, mais precisamente, em sua relação.” (BOURDIEU, 2004a, p. 10)

A *filosofia da ação* de Bourdieu é condensada por um conjunto de conceitos sociológicos fundamentais que estão dispersos em toda a sua produção científica. Entre eles está a noção de *habitus* que é o conceito sociológico pelo qual tentou demonstrar como se poderia escapar das alternativas estereis do objetivismo e do subjetivismo, do mecanicismo e finalismo, nas quais as teorias da ação permaneciam aprisionadas. Partindo dessa linha de pensamento, BOURDIEU (2003a, p. 53) propõe uma *teoria da prática* ou do modo de engendramento das práticas, que é definida por ele como uma ciência da dialética da interioridade e da exterioridade, ou seja, da interiorização da exterioridade e da exteriorização da interioridade. Essa concepção se encontra na gênese do conceito de *habitus*:

As estruturas constitutivas de um tipo particular de meio (...) produzem *habitus*, sistemas de *disposições* duráveis, estruturas estruturadas predispostas a funcionar como estruturas estruturantes, isto é, como princípio gerador e estruturador das práticas e das representações que podem ser objetivamente “reguladas” e “regulares” sem ser o produto de obediência a regras, objetivamente adaptadas a seu fim sem supor a intenção consciente dos fins e o domínio expresso das operações necessárias para atingi-los e coletivamente orquestradas, sem ser o produto da ação organizadora de um regente. (BOURDIEU, 2003a, p. 53-54)

O *habitus* é um sistema de disposições duráveis e transferíveis que constituem a estrutura da vida social. Ao integrar todas as experiências passadas, ele pode ser entendido como um sistema de esquemas de produção de práticas que funciona também como uma matriz de percepções, apreciações e ações, tornando possível a realização de tarefas diferenciadas. Nos estudos sociológicos que tratam de trajetórias, o *habitus* se torna uma categoria de análise fundamental ao se referir não só ao indivíduo, mas também a um grupo ou a uma classe. Como um sistema de disposições inconscientes, o *habitus* constitui o produto de interiorização das estruturas objetivas, tendendo a produzir práticas e carreiras objetivamente ajustadas às mesmas. Assim, a história da vida de um indivíduo pode ser vista como uma variante do *habitus* de seu grupo ou de sua classe, na medida em que seu estilo pessoal aparece como um desvio codificado em relação ao estilo de sua época e de sua classe ou grupo social. O *habitus* é, portanto, o produto da posição e da trajetória dos indivíduos.

Ao tentar compreender as implicações da noção de *habitus*, Pierre Bourdieu analisa as relações entre estes e os campos sociais. O conceito de campo suporta o de *habitus* e se constitui noutra ferramenta conceitual importante para os estudos sociológicos que tratam de trajetórias. O campo é uma rede de relações objetivas entre posições sociais definidas objetivamente em sua existência e que fornecem determinações que elas repõem aos seus ocupantes, agentes ou instituições por sua situação social atual e potencial e por sua posição relativa em relação a outras posições. Visto assim, o campo é um espaço estruturado a partir de posições de poder e disputas simbólicas no qual pode ser constatada a existência de leis genéricas. Nessa mesma lógica, as práticas sociais são definidas pelo autor como resultantes, por intermédio do *habitus*, da relação dialética entre uma estrutura e uma conjuntura, entendidas como as condições de atualização desse *habitus*, sendo este um estado particular da estrutura.

Os *habitus* são diferenciados assim como as posições das quais são produtos, porém são também operadores de *distinções*. “Os *habitus* são princípios geradores de práticas distintas e distintivas (...) mas são também esquemas classificatórios, princípios de classificação, princípios de visão e de divisão e gostos diferentes.” (BOURDIEU, 2004a, p. 22). Assim, conforme BOURDIEU (2004a, p. 42), os

“sujeitos” são agentes que atuam e que sabem. Eles são dotados de uma espécie de *senso prático*, de um sistema adquirido de preferências, de princípios de visão e de divisão (gosto), de estruturas cognitivas duradouras e de esquemas de ação que permitem orientar percepção da situação e a resposta adequada.

Os conceitos sociológicos formulados por Bourdieu têm como ponto central a relação entre as estruturas incorporadas (do *habitus*) e as estruturas objetivas (dos campos sociais), afirmando-se por romper com certas noções que foram introduzidas no discurso científico sem maiores cuidados e com uma série de oposições muito fortes. No que se refere a esses conceitos, em *La distinction*, BOURDIEU (1989) faz um estudo ao mesmo tempo teórico e empírico em que utiliza e põe à prova as noções de espaço social e de classe social. O autor, ao demonstrar que determinados traços vistos como naturais num indivíduo são, na verdade, produto de uma rede de relações e trocas no espaço social, condena a visão que considera cada prática autônoma do universo das práticas intercambiáveis. Assim, para ele, “...o que comumente chamamos de distinção, uma certa qualidade, mais freqüentemente considerada como inata (fala-se de “distinção natural”), de porte e de maneiras, é de fato *diferença*, separação, traço distintivo, resumindo, propriedade *relacional* que só existe em relação a outras propriedades.” (BOURDIEU, 2004a, p. 18)

A idéia de *diferença*, assinalada pelo autor, está no fundamento da noção de *espaço* como o “...conjunto de posições distintas e coexistentes, exteriores uma às outras, definidas umas em relação às outras por *exterioridade mútua* e por relações de proximidade, de vizinhança ou de distanciamento e, também, por relações de ordem, como acima, abaixo, *entre*.” (BOURDIEU, 2004a, p. 18-19). Portanto, a noção de *espaço* contém em si o princípio de uma apreensão relacional do mundo social e se apresenta vinculada à idéia central de *distinção*, pois, para o autor, “...existir em um espaço, ser um ponto, um indivíduo em um espaço, é diferir, ser diferente”. (BOURDIEU, 2004a, p. 23). Contudo, de acordo com BOURDIEU (2000, p. 30), o sistema social não é somente um sistema de diferenças objetivas. Os sujeitos sociais percebem-se uns aos outros e se comparam. Quando as diferenças entre eles entram em sistemas simbólicos surge, então, o espaço de distinções. Esse espaço de distinções traduz e reproduz o espaço das diferenças materiais, que uma vez percebidas,

classificadas e apreciadas, funcionam como traços distintivos e afastamentos estilísticos, tornando-se simbólicas. Pode-se dizer, então, que os indivíduos e os grupos existem e subsistem na e pela diferença.

Na teoria de Bourdieu, é possível distinguir os quatro tipos de *capital*, salientados por Patrice BONNEWITZ (2003, p. 53-54), que permitem estruturar o *espaço social*: o *capital econômico*, constituído pelo conjunto de fatores de produção e bens econômicos; o *capital cultural*, composto pelo conjunto de qualificações intelectuais e conhecimentos transmitidos e/ou adquiridos, podendo existir em estado incorporado, como disposição duradoura do corpo, em estado objetivo, como bem cultural ou em estado institucionalizado, sancionado por instituições; o *capital social*, que corresponde ao conjunto de relações sociais de que dispõe o indivíduo ou grupo; e o *capital simbólico*, que diz respeito ao conjunto de rituais ligados à honra, ao prestígio e ao reconhecimento.

O modelo de *La distinction* no qual BOURDIEU (1989, p. 140-141) representa as diferenças dos agentes através de um diagrama, define distâncias que predizem encontros, afinidades, simpatias e desejos, sendo que a proximidade no espaço social, ao contrário, predispõe aproximação. O espaço social é construído de modo que os agentes ou grupos sociais são distribuídos conforme a posição que ocupam nas distribuições estatísticas, de acordo com dois princípios de diferenciação que prevalecem nas sociedades mais desenvolvidas: o *capital econômico* e o *capital cultural*. De modo geral, o espaço de posições sociais, pela intermediação do espaço de disposições, se retraduz em um espaço de tomadas de posição. A cada classe de posições corresponde uma classe de *habitus*. Assim, uma das funções desse conceito é a de dar conta de unidade de estilo que vincula as práticas e os bens de um agente singular ou de uma classe de agentes.

Em *Gostos de classe e estilos de vida*, o autor diz que às diferentes posições no espaço social correspondem estilos de vida específicos. Para ele, estilo de vida “...é um conjunto unitário de preferências distintivas que exprimem, na lógica específica de cada subespaço simbólico (mobília, vestimentas, linguagem ou *hêxis* corporal), a mesma intenção expressiva, princípio da *unidade de estilo* que entrega diretamente à intuição e que a análise destrói ao recortá-lo em universos separados.” (BOURDIEU,

2003b, p. 74). Essa correspondência entre os espaços das posições sociais e dos estilos de vida resulta do fato de que condições semelhantes produzem *habitus* substituíveis que geram práticas diversas e imprevisíveis, porém sempre encerradas nos limites inseparáveis às condições objetivas das quais são o produto e às quais são objetivamente adaptadas. Tendo isso em vista, o gosto pode ser definido como um princípio do estilo de vida, uma capacidade material e/ou simbólica de uma categoria de objetos ou práticas classificadas e classificadoras³.

Diante dessas observações, é interessante ressaltar que para Bourdieu as classes sociais, no sentido marxista, não existem, mesmo que o trabalho político norteado pela teoria de Marx possa ter contribuído para torná-las existentes. Segundo BOURDIEU (2004a, p. 26-27), “o que existe é um espaço social, um espaço de diferença, no qual as classes existem de algum modo em estado virtual, pontilhadas, não como um dado, mas como *algo que se trata de fazer*.” Desse modo, o ponto de vista marxista não dá conta de mecanismos mais sutis de divisão e reprodução social nem de determinadas relações entre grupos diferentes.

Na teoria de Bourdieu o conceito de *espaço social* tenta resolver o problema da existência ou não de classes sociais dentro da ciência social. O autor acredita que “a ciência social não deve construir classes, mas sim espaços sociais no interior dos quais as classes possam ser recortadas – mas que existem apenas no papel. Ela deve, em cada caso, construir e descobrir (para além da oposição entre construcionismo e o realismo) o princípio de diferenciação que permite reengendrar teoricamente o espaço social empiricamente observado.” (BOURDIEU, 2004a, p. 74). Entretanto, o autor alerta que nada permite pensar que tal princípio de diferenciação seja o mesmo em todas as épocas e em todos os lugares, pois com exceção das sociedades menos diferenciadas, todas as sociedades se apresentam como *espaços sociais*.

Esses conceitos propostos por Bourdieu são fundamentais para tentar compreender a problemática da relação indivíduo-sociedade, sendo importantes para os estudos sociológicos que tratam sobre trajetórias. A esse respeito, em *A ilusão*

³ Para um aprofundamento dessa noção de gosto, ver: BOURDIEU, P.; DARBEL, A. **O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público**. São Paulo: Edusp: Zouk, 2003, 244 p. Nesse livro, partindo de estatísticas, ao analisar o perfil e a frequência do público aos museus, o acesso aos bens artísticos e a organização do gosto conforme a origem social, os autores mostram como o gosto pode ser explicado como uma qualidade adquirida na vida social.

biográfica, um apêndice livro *Razões Práticas*, BOURDIEU (2004a, p. 74-82) discute sobre a história de vida, uma das noções do senso comum que entrou no universo do saber entre os cientistas sociais. Para o autor, falar em história de vida é pressupor que a vida é um conjunto de acontecimentos de uma existência individual concebido como história e narrativas dessa história. Aceitar essa teoria da narrativa é conceber a filosofia da história com o sentido de sucessão de eventos históricos, já que a narrativa biográfica ou autobiográfica propõe eventos que, mesmo não se desenvolvendo todos, tendem ou pretendem organizar-se em seqüências cronologicamente ordenadas e conforme certos acontecimentos que são selecionados e que lhes são dados conexão.

No mesmo livro, no que se refere à narrativa biográfica ou autobiográfica, Bourdieu chama atenção para o fato de que o *postulado do sentido da existência contada* é aceito pelo sujeito e pelo objeto da biografia. Para ele, a vida não pode ser concebida como um todo coerente e orientado que pode e deve ser apreendido como expressão unitária de uma intenção subjetiva e objetiva de um projeto. Essa concepção leva à construção da noção de trajetória como uma série de posições sucessivamente ocupadas por um mesmo agente ou grupo em um espaço ele próprio em devir e submetido a transformações incessantes.

Essa concepção de trajetória aparece também em *As regras da arte* (BOURDIEU, 1996), obra densa em que utiliza as mesmas categorias sociológicas para analisar, entre outras coisas, a obra literária de Flaubert. A literatura é, então, tomada pelo autor enquanto uma metáfora do mundo social, pois num romance, assim como na vida real, os personagens constroem suas carreiras a partir do espaço social. Uma das maneiras de pôr à prova essa concepção de trajetória social, é concebê-la frente à análise da relação indivíduo e campo através das práticas sociais do biografado⁴.

⁴ Uma proposta interessante aparece em *A economia das trocas simbólicas*, no capítulo *Campo do poder, campo intelectual e habitus de classe*. Neste, BOURDIEU (2004b, p. 183-202) comenta sobre as deficiências freqüentes dos trabalhos monográficos de escritores e artistas que muitas vezes se apresentam associadas à ideologia romântica do gênio criador, esta que é marcada por uma individualidade única insubstituível e que, em geral, trazem informações lacunosas e incoerentes. O autor apresenta uma metodologia composta por três etapas que permitem ao pesquisador analisar a relação entre o *sujeito* e o *campo*, rompendo com a maneira tradicional de tratar o sujeito. Essas etapas também aparecem na obra *As regras da arte*, quando o autor trata da “ciência das obras culturais”. Como as etapas para a análise da trajetória individual e para as obras culturais são as mesmas, serão mencionadas na próxima seção.

Na aplicação desses apontamentos de Bourdieu ao estudo que se propõe, vale considerar a proximidade entre seus conceitos com aqueles formulados por Norbert Elias, que também se preocupou em resolver a dualidade indivíduo e sociedade. Em *A Sociedade de corte*, diz o autor: “Os conceitos de ‘indivíduo’ e ‘sociedade’ geralmente são usados como se dissessem respeito a duas substâncias distintas e estáveis. Por esse uso das palavras, é fácil ter a impressão de que elas designam objetos não só distintos, mas absolutamente independentes em sua existência. Mas na realidade designam processos. Trata-se de processos que de fato se diferenciam, mas são indissociáveis.” (ELIAS, 2001, p. 45).

Elias trata dessa dualidade partindo do conceito de figuração. Para o autor este conceito permite explicar de que modo e porque os indivíduos estão ligados entre si. Ao tentar compreender as realidades sociais, Elias enfatiza as redes ou estruturas de interdependências que se estabelecem entre os indivíduos e que se assemelham a um jogo, no qual e com o qual os indivíduos jogam e são jogados. Partindo desse conceito, na construção e análise de uma conjuntura histórica, tem-se como premissa fundamental a inexistência de agentes sociais individualizados ou a idéia de uma sociedade “sobre os indivíduos”, mas uma rede de interdependências entre eles que engendram códigos e comportamentos. Nesse ponto, assim como Bourdieu, Elias faz uma crítica à abordagem histórica por reproduzir a ideologia dominante no momento em que supõe um caráter único aos acontecimentos e postula a liberdade individual como fundadora das práticas, através de atos voluntários e intenções livres.

Em *Mozart, sociologia de um gênio*, ELIAS (1995), concebe a sociologia como uma ciência que busca entender e explicar o que é incompreensível na vida social. Ao escolher um subtítulo um tanto quanto paradoxal para sua obra, o autor mostra seu ponto de vista sobre os estudos que tratam de trajetórias⁵. Nessa obra, Elias analisa a vida do músico que desde a infância habituou-se ao sucesso, tornando-se consciente de sua genialidade; e que mais tarde passou a não aceitar a condição subalterna de serviçal da corte do monarca-arcebispo de Salzburgo, sua cidade natal.

⁵ Sobre a intenção do livro, diz o autor: “Não é meu propósito destruir o gênio ou reduzi-lo a outra coisa qualquer, mas tornar sua situação humana mais fácil de entender, e talvez ajudar, de maneira modesta, a responder à pergunta do que se deveria ter feito para evitar que acontecesse um destino como o de Mozart.” (ELIAS, 1995, p. 19)

Mozart sentia-se injustiçado ao compor para o serviço religioso, situação enquadrada às alternativas que um músico dispunha naquele momento, sendo as escolhas mais sensatas na avaliação de seu pai que também era músico. Segundo o autor, Mozart, para se libertar dos seus patronos e senhores, lutou com seus próprios recursos em prol de sua dignidade e sua obra musical, mas não conseguiu vencer.

Norbert Elias considera importante para a sociologia compreender os desejos e as pretensões de cada indivíduo frente à posição que estes ocupam na vida social. ELIAS (1995, p. 13) diz que para se compreender alguém é preciso conhecer os anseios que este deseja satisfazer. Para o autor quase todos têm desejos claros, que são passíveis de serem satisfeitos, pois a vida faz sentido ou não para os indivíduos conforme eles conseguem realizar tais aspirações. Os desejos evoluem ao longo da vida de cada um através do convívio social e vão sendo definidos ao longo dos anos. Porém, isto pode ocorrer de repente, associado a uma experiência especialmente grave. ELIAS (1995, p. 36) também chama atenção para a postura que o pesquisador deve manter em sua pesquisa em relação a essas questões. Para ele, o pesquisador precisa partir da perspectiva do *eu* e não do *ele* para entender os desejos individuais.

Além das categorias sociológicas até aqui comentadas, para que haja um tratamento mais adequado às fontes utilizadas na construção de uma biografia, o pesquisador pode se apoiar no arcabouço conceitual relativo à memória. Entendendo-se que para essa tarefa o mesmo pode utilizar informações de origens diversas, tanto de fontes escritas e/ou orais, como provenientes de imagens e/ou objetos. Portanto, pode-se fazer uso de documentos históricos, escritos autobiográficos, publicações de linguagem científica e do senso comum, correspondências, diários, fotografias, monumentos, obras de arte, objetos pessoais, uma infinidade de coisas que possam informar algo sobre o biografado. Desse modo, para realizar essa tarefa, é primordial retomar algumas das discussões sócio-filosóficas referentes à memória. No que se refere a esses estudos, foi Émile Durkheim quem apresentou a primeira tentativa de rompimento com algumas concepções positivistas⁶. Contudo, o vocabulário

⁶ A esse respeito, ver: DURKHEIM, E. **Sociologia e filosofia**. São Paulo: Ícone, 1994. p. 9-54. Nessa obra, o autor apresenta os primeiros esforços de demarcação sobre o conceito de memória social, ao lançar mão desta para sua argumentação em defesa das representações coletivas.

mnemônico foi desenvolvido apenas com outros autores, entre eles Henri Bergson⁷ e Maurice Halbwachs.

Em *A memória coletiva*, HALBWACHS (2004) retoma e desenvolve a demonstração fundamental do caráter simbólico da memória em diálogo com a filosofia bergsoniana. O autor ressalta a força dos diferentes pontos de referência que estruturam a memória individual e que a inserem na memória da coletividade, estabelecendo diferenças entre esta com a memória individual, a memória histórica, o tempo e o espaço. Halbwachs fala do processo de reconstrução de um quadro de lembranças de um indivíduo sobre um evento qualquer. Segundo ele, um conjunto de lembranças de um evento é reconstruído por um indivíduo pela busca do passado reproduzido através de imagens. Quando isso ocorre, o indivíduo recorre primeiramente a si mesmo como testemunha. Para fortalecer ou debilitar, e até mesmo completar o que sabe, apela para outrem, na tentativa de poder dar seqüência a certos traços e indícios. Desse modo, no processo de reconstrução das lembranças, as lacunas são preenchidas com a ajuda de dados emprestados do presente e preparadas por reconstruções feitas em épocas anteriores, e de onde a imagem já se manifesta alterada.

A impressão do indivíduo apoiada sobre a lembrança de outrem faz com que a confiança na exatidão da evocação seja maior. As lembranças individuais permanecem coletivas, pois muitas vezes são lembradas pelos outros, sendo estes testemunhas. A influência dos outros estaria baseada em diferentes pontos de vista, na medida em o indivíduo, nas relações sociais, entra em contato com modos de pensar aos quais não teria chegado sozinho. Dessa maneira, a memória coletiva se manifesta no momento em que o indivíduo faz parte de um mesmo grupo que as testemunhas, pensa em comum sob determinados aspectos, permanece em contato com o grupo, continua capaz de se identificar com o mesmo e confunde o seu passado com o do grupo. A partir desse ponto de vista, pode-se entender a seguinte afirmação do autor: “esquecer

⁷ Numa de suas obras, Bergson procura determinar a relação entre a realidade externa (a matéria) e a interna (o espírito) sobre o exemplo da memória. Para um aprofundamento dessas questões, ver: BERGSON, H. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. 291 p.

um período de sua vida é perder contato com aqueles que então nos rodeavam.” (HALBWACHS, 2004, p. 37)

Ao falar sobre *a lembrança individual como limite das interferências coletivas*, HALBWACHS (2004, p. 51-56) diz que a reconstrução de lembranças pela memória individual é feita a partir do quadro das lembranças individuais antigas, estas se adaptariam ao conjunto das percepções atuais. Assim, cada indivíduo seria um “eco”, na medida em que, no resgate de seu passado precisaria do depoimento dos outros, pois estes trariam dados ou noções comuns que ajudariam na reconstrução dessa lembrança individual. Muitas vezes, esses dados ou noções comuns dos outros se confundiriam com os do próprio indivíduo em questão, e viriam a estabelecer a memória coletiva. Portanto, segundo o autor, haveria duas espécies de memórias: individuais e coletivas. O indivíduo participaria das duas, porém, na participação de uma ou de outra, o mesmo adotaria atitudes diversas e até contrárias. Cada memória individual seria um ponto de vista sobre a memória coletiva, este mudaria segundo o lugar que ali o indivíduo ocupa, podendo esse lugar também mudar conforme as relações que o indivíduo mantém com diferentes meios.

De acordo com HALBWACHS (2004, p. 57), as memórias individual e coletiva penetram-se constantemente. Para confirmar determinadas lembranças e cobrir certas lacunas, a memória individual pode se apoiar sobre a memória coletiva, se deslocar nela e se confundir momentaneamente com ela, mas nem por isso deixando de seguir seu próprio caminho. Isto porque a contribuição exterior é assimilada e incorporada progressivamente a sua substância. Por outro lado, a memória coletiva envolve as memórias individuais, mas não se confunde com elas.

São esses os conceitos que irão nortear esta pesquisa, especialmente a parte relativa à trajetória de Frederico Lange de Morretes. No que diz respeito à biografia desse artista-cientista, na reconstituição de seu percurso, esses conceitos não só permitem unir fragmentos, mas também podem fornecer elementos para entender melhor quem realmente ele era. Através disso, será possível compreender sua vasta e dispersa produção artística, científica e intelectual.

1.2 ESBOÇO DE UMA SOCIOLOGIA DAS ARTES VISUAIS

Em *Por uma ciência das obras*, capítulo do livro *Razões práticas*, Pierre BOURDIEU (2004a, p. 53-61) diz que os campos de produção cultural propõem um *espaço de possíveis* àqueles que neles estão envolvidos. Esse *espaço de possíveis* define o universo de problemas, de referências e de marcas intelectuais dos produtores culturais de uma época específica, fazendo com que estejam situados uns em relação aos outros. Além de situados e datados, os produtores culturais são relativamente autônomos em relação aos determinantes do ambiente econômico e social. Contudo, esse *espaço de possíveis* tende a orientar todo um sistema de coordenadas que é preciso ter em mente para “fazer parte do jogo”. Portanto, o microcosmo social em que as obras culturais são produzidas pode ser entendido como um espaço de relações objetivas entre posições cujas relações de força e de lutas entre os agentes têm por objetivo conservar ou transformar suas posições dentro do campo.

No que se refere aos produtores culturais, segundo BOURDIEU (2004a, p. 64), cada autor (artista, literato, cientista) só existe e subsiste de acordo com as limitações do campo, criando seu próprio *projeto criador* em função da sua percepção das possibilidades disponíveis e inscritas em seu *habitus*, por certa trajetória e pela escolha ou recusa dos possíveis. Portanto, para se compreender uma obra cultural é preciso, então, compreender o campo de produção e a posição do produtor nesse espaço.

Em *As regras da arte*, BOURDIEU (1996, p. 325-326) diz que para a ciência das obras se libertar da visão essencialista⁸, ela deve considerar uma análise histórica da gênese de personagens do jogo artístico – o artista e o conhecedor – e também das disposições que aplicam na produção e na recepção das obras de arte. A ciência das obras, ao tratar da relação do artista no campo, não deve tratar apenas de exorcizar o “fetiche do nome do mestre”, mas descrever o conjunto de mecanismos sociais que

⁸ Pierre Bourdieu se refere ao fato dos pesquisadores insistirem em propriedades que as obras de arte em geral possuem como gratuidade, ausência de função ou primado da forma sobre a função, definições estas, que nada mais são do que variantes da análise kantiana. Segundo ele, essas análises de essência, ao tomarem como objeto a experiência subjetiva da obra de arte, que é a do autor enquanto homem cultivado de certa sociedade, não toma nota da historicidade dessa experiência e do objeto ao qual ela se aplica. (BOURDIEU, 1996, p. 319-320)

tornaram possível o artista como produtor da obra de arte. Para essa tarefa, é preciso recensear os indícios da autonomia do artista e da autonomia do campo, os lugares de exposição, as instâncias de consagração, as instâncias de reprodução dos produtores e os agentes especializados.

Tendo em vista essas questões, ao propor essa ciência das obras culturais, BOURDIEU (1996, p. 243) supõe três operações básicas necessárias que estão intimamente ligadas quanto os três planos da realidade social que elas abrangem. A primeira delas é a análise da posição do campo artístico no seio do campo de poder e de sua posição no decorrer do tempo. A segunda é a análise da estrutura interna desse campo que é um universo que obedece às suas próprias leis de funcionamento e transformação – a estrutura das relações objetivas entre posições que aí ocupam indivíduos ou grupos em situação de concorrência pela legitimidade. E, por último, a análise da gênese dos *habitus* dos ocupantes dessas posições.

Com o intuito de construir uma *sociologia das artes visuais* será preciso ampliar esse debate, para que essas operações levantadas por Pierre Bourdieu sejam aplicadas no estudo da vida de um artista e de sua obra através de uma análise pautada em duas esferas circunscritas. Na primeira dessas esferas, a análise parte da vida do artista para a sua obra e, na segunda, de sua obra para sua vida. Nesse processo buscar-se-á a ligação entre o *habitus* do artista e sua obra, através de suas experiências nela inscritas e o reflexo que o campo artístico e outros elementos a ele relacionados exerceram sobre as mesmas. Assim, através desses procedimentos, torna-se possível entender o movimento de síntese pelo qual a subjetividade do artista se objetiva, cujo produto final é a obra de arte.

Apesar de Bourdieu ter apresentado uma interessante proposta para os estudos das obras culturais, no que se refere às artes visuais, especificamente o desenho e a pintura, ele não chegou a publicar um estudo que colocasse em prática seus apontamentos, tendo se dedicado mais à sociologia da literatura. Em *As regras da arte*, o autor diz que seu método de análise englobaria outras tradições em vigor no estudo da pintura. Sendo assim, os estudos de outros autores podem abarcar a tarefa de se fazer uma verdadeira sociologia das artes visuais. Norbert Elias e Georg Simmel foram os autores escolhidos para dar conta das especificidades dessa pesquisa. Isto porque,

suas teorias se aproximam do que se objetiva: analisar os desenhos e as pinturas produzidos por Frederico Lange de Morretes.

Em *Mozart, sociologia de um gênio*, Norbert ELIAS (1995) relaciona a produção musical com a vida de Mozart. Elias apresenta alguns pontos interessantes sobre o desenvolvimento do campo artístico, ao falar do processo de transição da arte de artesão para a arte de artista. Esse estudo se aproxima muito da perspectiva de Bourdieu, mas na análise de Elias o caráter histórico ganha maior importância. Embora não utilize esses termos, em seu estudo Elias trata das regras estabelecidas pelo campo do qual o artista faz parte numa determinada situação. O autor apresenta uma diferenciação entre *arte de artesão* e *arte de artista*, que bem serve para entender como as obras artísticas trazem em si as marcas não só do artista, mas do campo e do momento em que foram criadas – onde reside a importância do conceito de figuração. Para ELIAS (1995, p. 135), a *arte de artesão* é aquela produzida por encomenda ou sob a proteção de um mecenas, feita por um indivíduo (o artista) considerado socialmente inferior, para atender às exigências de um grupo de gosto muito específico e hegemônico e, portanto, mais objetiva. Já *arte de artista* é a modalidade na qual o autor (o artista), de nível social equiparável ao de seu público e respeitado como indivíduo dotado de talento criador, pode expressar-se com maior subjetividade.

Já em *A peregrinação de Watteau à Ilha do Amor*, ELIAS (2005) procurou relacionar a vida e a obra do pintor Jean-Antoine Watteau (1684-1721), analisando, em especial, a produção de algumas telas com a mesma temática, relacionando-as com o momento e as condições que permitiram a criação⁹. Apesar de que na ocasião em que escreveu o livro possuísse pouca capacidade física de visão (30%), Elias sabia detalhes precisos e conhecia uma vasta bibliografia sobre as telas produzidas pelo pintor. Na obra, o autor explora as especulações e os fatos consolidados sobre a interpretação

⁹ Watteau é classificado como um pintor especialista em *Festas Galantes*. Sua obra tem como marca a passagem do estilo Barroco ao estilo Rococó, este considerado naquele momento sem substância quando comparado como a arte séria do passado. Nascido em Valenciennes, na Flandres francesa, Watteau vinha de uma família de artesãos, mudou-se para Paris para conseguir se instruir, pois não tinha condições financeiras e esperava encontrar um patrono rico. Para ELIAS (2005, p. 23-24), assim como Mozart, Watteau queria sua independência, porém teve mais sorte que o músico, pois conseguiu sua admissão à Academia Francesa em 1712. Nessa época, o artista precisava doar uma obra-prima para ingressar na corporação e, então, entregou *Peregrinação para Cítera*, mas somente em 1717.

simbólica das telas que tem como tema a Ilha de Cítera. Ele comenta sobre as diferentes interpretações feitas por críticos de arte e escritores de períodos distintos e a forma como a tela foi aceita a partir de cada uma dessas leituras. Um dos pontos mais interessantes desse livro é que as descrições de Elias giram em torno da forma variada que a obra de arte pode ser interpretada. Isto porque, a partir do momento em que a arte é um produto da subjetividade humana que se objetiva, ela ganha autonomia quando se afasta definitivamente do seu criador. Portanto, a descrição de Elias sobre o que aconteceu com a obra de Watteau serve também para ilustrar a concepção simmeliana de arte, especialmente a de pintura.

Em *A moldura. Um ensaio estético*, SIMMEL (2005, p. 119-121) diz que “o caráter das coisas” depende se são totalidades ou partes, ou seja, se elas possuem uma existência auto-suficiente ou se encontram em conexão com um todo. Sendo assim, o autor concebe a essência da obra de arte como “um todo por si mesmo” que não precisa manter uma relação com o exterior, isto porque suas “correntes energéticas” são sempre reconduzidas ao seu centro. Para ele, a obra de arte é “uma *unidade* de elementos singulares”, sendo que os limites consistem num lugar de intercâmbio circular incessante¹⁰ como todo o externo. A função da moldura incide na simbolização e no reforçamento de tais limites, pois ela exclui o meio ambiente e o expectador da obra de arte, ao mesmo tempo em que reforça a distância e proporciona o consumo estético. As suas qualidades revelam-se como meios auxiliares e simbólicos da *unidade* interna que a pintura possui: a defesa contra o exterior e a conexão e integração interna.

O autor tenta estabelecer critérios para definir *o que é* e *o que não é* arte quando compara esta com o móvel. Segundo SIMMEL (2005, p. 123-124), enquanto “a obra de arte é algo por si mesmo, o móvel é algo para nós.” A obra de arte, enquanto simbolização de uma unidade psíquica pode ser tão individualizada como quiser, justamente porque quando pendurada, tendo uma moldura, assemelha-se a uma ilha que espera que alguém chegue até ela, podendo ainda ser ignorada. De outro modo, o móvel por ser continuamente tocado, não tem o direito de existir por si

¹⁰ Conforme nota do tradutor do texto, no original em alemão Simmel utiliza os termos técnicos *exosmose* e *endosmose*, na tradução para o português foi considerado o significado desses termos.

mesmo e nem de ter uma moldura. Para o autor, o móvel, assim como a moldura, tem que ter um estilo. Tendo em vista essas explanações, além da definição de arte que Simmel apresenta, sua visão é marcada pela constatação do movimento da Arte Nova que repercutiu pela Europa no período em que o artigo foi escrito¹¹.

Esse ensaio de Simmel permite pensar a obra de arte enquanto um conjunto de elementos que formam uma *unidade*. E é aí que reside sua contribuição para uma análise de uma pintura que ainda está “dentro da moldura”, como a produzida por Frederico Lange de Morretes¹². A partir desse pressuposto, torna-se mais fácil analisar a composição dessa *unidade* que é a obra de arte. Para Simmel, como um construto humano, a obra de arte surge a partir da relação de estranheza entre o “processo da vida” e a “criação da alma”. Partindo disso, um dos pontos cruciais para entender seu pensamento sobre a arte é a própria noção de cultura desenvolvida pelo autor e que norteia vários de seus escritos¹³.

Em *O conceito e a tragédia da cultura*, SIMMEL (2005, p. 77-115) fala sobre a relação sujeito-objeto da qual decorrem os construtos da realidade humana, ou seja, o processo que envolve o homem e a realidade do mundo que o cerca. O surgimento da cultura se dá quando acontece a aproximação desses dois elementos essenciais: a alma

¹¹ Arte Nova ou *Art Nouveau* corresponde à arte decorativa surgida na década de 1890, cujo estilo utilizava formas que remetem ao mundo natural e orgânico, em jóias, louças, bibelôs, vidros, luminárias, móveis e outros utensílios, influenciando também a pintura, a escultura, as artes gráficas e a arquitetura. Embora não mencione isso no texto, se nota a constatação de Simmel quanto à presença e avanço da Arte Nova pela Europa e a mudança do conceito de arte com a modernidade. Nesse período, discuti-se sobre o novo estatuto de obra de arte que condiciona aos objetos que se propõem serem artísticos, como os produzidos no estilo Arte Nova, entre eles os móveis.

¹² Com as obras de Pablo Picasso e Braque surgiram transformações que contribuíram de forma significativa para uma nova concepção de pintura. Pelo ponto de vista espacial, a partir dos trabalhos desses artistas a pintura não só “saiu da moldura” como passou a incorporar elementos do mundo real através das colagens de objetos não-pictóricos na tela, como pedaços de jornais, retalhos de tecido, linóleos e areia. A pintura produzida por Lange de Morretes tem como referencial as linguagens artísticas anteriores a estas transformações.

¹³ Nesse caso, ver especialmente as obras: SIMMEL, G. **Estudios psicológicos y etnológicos sobre música**. Buenos Aires: Gorla, 2004. 80 p. e SIMMEL, G. **Rembrandt: ensayo de filosofía del arte**. Buenos Aires: Nova, 1950. 225 p. É preciso lembrar, ainda, que os escritos de estética produzidos pelo autor não estão desvinculados de seu formalismo sociológico. Logo, vale mencionar alguns artigos em que ele trata sobre aspectos estéticos da vida do homem em sociedade: SIMMEL, Sociologia da refeição. **Estudios Históricos**, Rio de Janeiro, n. 33, p. 159-166, jan./jun., 2004 e SIMMEL, G. Estética e Sociologia. **Revista Política e Trabalho**, João Pessoa, n. 14, p. 183-188, set. 1998.

subjetiva e o produto espiritual objetivo. Para o autor, a cultura é, então, o movimento de síntese desses dois elementos, sendo que nenhum deles a contém por si. Ela só pode ser encontrada no aperfeiçoamento dos indivíduos, quando ocorre a cultura¹⁴.

Esse processo dialético que engloba a objetividade e a subjetividade também se aplica ao direcionamento do olhar humano para o mundo natural. Em *A Filosofia da Paisagem*, SIMMEL (1996) diz que é preciso que certo conteúdo do campo de visão captive o espírito do homem para que este possa ver os elementos da natureza como paisagem. Para que esta ocorra, a consciência deve ter, além desses elementos, um “novo conjunto”, uma “nova unidade” cujos elementos não estejam ligados às suas significações particulares nem compostos mecanicamente da sua soma.

Essa questão norteia a reflexão de Simmel acerca do espaço¹⁵, pois do mesmo modo que “um monte de livros em si não constitui uma biblioteca”, sendo necessário uma intenção para que ela venha a existir, a delimitação também é uma necessidade para definir a base material da paisagem. Sem um conceito unificador “um pedaço dissociado da natureza” não se poderia constituir em paisagem. Para que surja a paisagem, “...é preciso inegavelmente que a pulsação da vida, na percepção e no sentimento, seja arrancada à homogeneidade da natureza e que o produto especial assim criado, depois de transferido para uma camada inteiramente nova, se abra ainda, por assim dizer, à vida universal e acolha o ilimitado nos seus limites sem falhas. (SIMMEL, 1996, p. 16)

No pensamento de Simmel, na relação homem-natureza – em que o primeiro é o sujeito e a segunda o objeto – é através da paisagem que o homem transforma uma natureza “sem valor” em uma natureza “valorizada”. Segundo o autor, “pelo termo natureza, entendemos a cadeia sem fim das coisas, o nascimento e o aniquilamento

¹⁴ Lembrando que as discussões de Simmel estão vinculadas a uma concepção alemã de cultura que difere da francesa e inglesa. Esse tema foi tratado em várias obras de Norbert Elias. Um excelente debate sobre o assunto também aparece em: CUCHE, D. **A noção de cultura nas ciências sociais**. Bauru: Edusc, 2002, p. 9-31.

¹⁵ Para um aprofundamento da *sociologia do espaço* desenvolvida pelo autor, ver também: SIMMEL, G. A ponte e a porta. **Revista Política e Trabalho**, João Pessoa, n. 12, p. 10-14, set. 1996. Além desse artigo, ver: SIMMEL, G. **Sociologia: estudos sobre las formas de socialización**. Vol. 2. Madri: Revista de Occidente, 1927. p. 227-324. Trata-se do grupo de ensaios do capítulo *O espaço e a sociedade*, do qual fazem parte: *Digressão sobre a limitação social*, *Digressão sobre a sociologia dos sentidos* e *Digressão sobre o estrangeiro*.

ininterruptos das formas, a unidade fluida do vir-a-ser, exprimindo-se através da continuidade da existência espacial e temporal.” (SIMMEL, 1996, p. 15). O que se diferencia da paisagem, pois ““um pedaço de natureza’, é na verdade uma contradição em si; a natureza não tem pedaços; ela é a unidade de um todo, e se lhe destaca um fragmento, este não será mais inteiramente natureza, porque não pode valer como tal no seio dessa unidade sem fronteira, como uma onda desse fluxo global a que chamamos natureza.” (SIMMEL, 1996, p. 15-16)

O autor toma a natureza como uma totalidade e a paisagem como o conjunto de elementos presididos pelo que ele chama de *Stimmung*¹⁶. Referindo-se ao homem, esse termo é definido por ele como “...a unidade que dá cor constantemente ou num dado momento à totalidade dos seus conteúdos psíquicos, unidade que nada constitui de singular em si e não adere, em muitos casos, a qualquer elemento singular facilmente indicável, mas que não obstante representa o geral onde se encontram num determinado momento, todas estas particularidades.” (SIMMEL, 1996, p. 21)

Segundo o autor, este é o conceito unificador que confere sentido aos construtos do olhar que recai sobre a natureza e que isola desta um pedaço. Trata-se de um processo afetivo de ordem exclusivamente humana, despertado por um “sentimento da natureza” que só se desenvolveu na época moderna. O estado psíquico e a transformação autônoma que se desenvolveram com esse processo tiveram seu ganho final confirmado com o surgimento da paisagem na pintura, sendo também capitalizado por ela. Partindo desse conceito unificador do qual fala Simmel, este trabalho pretende compor um quadro analítico vinculando uma análise estética da obra artística produzida por Frederico Lange de Morretes com a análise da trajetória do mesmo, esta pautada nas categorias sociológicas de Bourdieu e Elias, principalmente os conceitos de *habitus*, campo e figuração.

¹⁶ Em alemão esse termo significa: disposição de espírito; ânimo; sentimento despertado, sentimento pessoal; afinação, tom, tonalidade (instrumentos de música); emoção produzida pelo ambiente.

2 O CAMINHO PERCORRIDO POR UM ARTISTA-CIENTISTA

*Sou forte, tenho coragem demais
Luto por amor ao trabalho
Mas sempre encalho
Nos rochedos sociais.
Todo o esforço que da letargia eu saia
É como o da onda do mar
Que tudo querendo rebentar
Acaba como espuma da praia.*

*S.P. [São Paulo]
03-10-1949.*

Frederico Lange de Morretes¹⁷



FIGURA 1 – ANDERSEN, A. **Retrato de Lange de Morretes**. Sem data. 1 óleo sobre tela: colorido; 40 x 38 cm. Museu Alfredo Andersen, Curitiba. Foto: Luis Afonso Salturi.

¹⁷ MORRETES, F. L. de. **Fraqueza** (versos), 1949, p. 64.

Desde os autores clássicos até os contemporâneos a relação indivíduo-sociedade é uma problemática que se inscreve na teoria sociológica. Embora de origens diversas, é perceptível a aproximação entre as produções científicas deixadas pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu e pelo sociólogo alemão Norbert Elias, na medida em que esses autores se preocuparam em resolver essa relação dual. Os conceitos elaborados separadamente por eles surgiram para tentar explicar a dinâmica que se estabelece entre a interioridade e a exterioridade. E, é justamente nesse ponto que se concentra a importância dessas teorias para os estudos que tratam sobre trajetórias.

Nesta pesquisa, a trajetória social é construída a partir de certos traços biográficos do personagem, em que se tenta relacioná-los com seu *habitus*, seus capitais, sua produção (artística, científica e intelectual), sua atuação em diferentes campos e a própria figuração que se constituiu no período em que viveu. Porém, pela forte aproximação com a história, esses conceitos não são por si só suficientes para abarcar as especificidades empíricas da pesquisa. A recorrência ao arcabouço conceitual relativo à memória ganha aqui todo o sentido, pois permite um tratamento mais adequado às fontes pesquisadas e utilizadas na medida em que é incorporado à teoria da biografia. O trabalho como um todo foi pensado nessa perspectiva. Entender e explicar as relações sociais é tarefa da sociologia. Para isso, aqui a análise sociológica se converteu à escrita da própria trajetória social.

2.1 FREDERICO LANGE DE MORRETES (1892-1954)

O artista plástico e cientista, conhecido como Frederico Lange de Morretes, nasceu no dia 5 de maio de 1892, em Morretes, cidade do litoral paranaense cujo nome se deu em referência aos pequenos morros. Frederico passou a infância na Serra do Mar, tendo morado com sua família no desvio do Ypiranga dos 2 aos 9 anos. A sua infância junto à natureza permitiu que tanto a sua carreira quanto a sua obra fossem marcadas por essa primeira experiência.

O pai de Frederico era o engenheiro alemão Rudolph Lange¹⁸, natural de Leipzig. Rudolph se instalou em Morretes onde assumiu o cargo de Chefe da Via Permanente da Estrada de Ferro Paranaguá-Curitiba, junto ao grupo de engenheiros de João Teixeira Soares, este que reuniu profissionais brasileiros e estrangeiros para a construção da linha de ferro. Em Paranaguá, Rudolph conheceu sua futura esposa, a viúva Ana Bockmann Schubert, natural da cidade de Morretes. O casal viria a formar uma família constituída por sete filhos¹⁹.

Rudolph foi transferido para o posto telegráfico do Ypiranga quando Frederico tinha apenas dois anos. Aos nove anos Frederico conheceu Alfredo Andersen, quando Rudolph, apreciador de arte, encontrou o pintor no Porto de Paranaguá tentando vender suas pinturas. Rudolph não só comprou as telas de Andersen como resolveu trazê-lo para executar o retrato dos filhos, que passaram a ter aulas de desenho e pintura com o artista, dentre eles Frederico foi o que mais se destacou. Conforme FERREIRA (2001, p. 65), Alfredo Andersen teria se hospedado por algum tempo com a Família Lange na Casa do Ypiranga, localizada na Serra do Mar, entre os quilômetros 71 e 72 da estrada de ferro que liga Curitiba à Paranaguá.

Após a abertura da Estrada de Ferro Paranaguá-Curitiba, inaugurada em 2 de fevereiro de 1885, a cidade de Morretes entrou em decadência econômica. Os portos de Morretes e de Porto de Cima e as indústrias de beneficiamento tornaram-se desnecessários, pois as grandes casas comerciais e as indústrias se mudaram para Curitiba. Desse modo, a Família Lange se transferiu para Curitiba e, em 1902, por sugestão de Rudolph Lange, Alfredo Andersen também se mudou para a capital.

Depois de viver dez anos em Paranaguá, incentivado pela proteção de Vicente Machado, Andersen montou seu atelier em Curitiba. Nesta cidade, aos poucos, seu estúdio se transformou em escola e Frederico teve com ele aulas de desenho e pintura de 1907 até 1910. Nas aulas, entre outras coisas, Frederico aprendeu a copiar bustos de Vênus e Apolo e pintar ao natural. Em 1907, o professor permitiu que em sua

¹⁸ Existe na cidade de Morretes uma estação de trem chamada Engenheiro Lange, cujo nome é uma homenagem à Rudolph Lange. A estação foi inaugurada em 1885, chamou-se anteriormente Volta Grande, e depois teve o nome alterado. Atualmente a estação se encontra desativada.

¹⁹ Carlos Shubert, filho de Ana com seu primeiro marido, Ana, Ernest, Hedwig, Reinaldo, Herminia e Frederico, filhos de Ana com Rudolph. (MORRETES, 2003, entrevista)

exposição fossem expostos cinco desenhos do seu jovem aluno. Andersen também convenceu Rudolph a mandar o filho para a Europa para dar seqüência aos seus estudos artísticos e ampliar seus conhecimentos. No que se refere a esse episódio, diz Theodoro De Bona: “É óbvio que a exigência paterna estava ligada a um futuro mais positivo para o filho, visto que não se considerava somente a arte, uma garantia de vida.” (DE BONA, 2004, p. 22). Sendo assim, a origem da Família Lange certamente contribuiu para a escolha da Alemanha entre os países da Europa. Em relação à questão financeira, por intermédio de Andersen, Frederico conseguiu uma bolsa de estudos das autoridades políticas da época para manter seus gastos.

Segundo Carlos RUBENS (1995, p. 97) quando visitado pelo crítico carioca Nogueira da Silva, em 1915, Alfredo Andersen mostrou “o traço psicológico” e as “qualidades primaciais” de seus discípulos. A respeito de Frederico, considerou-o como seu melhor aluno e o “maior pintor paranaense”, dizendo: “É um artista pessoal com uma visão muito acentuada da paisagem. Ensinei-lhe a desenhar, meti-lhe os pincéis nas suas mãos, e quando pressenti que o meio lhe ia atrofiando seus maravilhosos recursos, aconselhei o pai para mandá-lo embora. E Fred. partiu. Foi para a Alemanha.” (RUBENS, 1995, p. 98)

Além da presença de Andersen, segundo Sebastião PARANÁ (1922, p. 405), o contato com Euclides Bandeira¹, escritor e jornalista do *Diário da Tarde*, foi muito importante para a formação intelectual de Frederico, marcando a fase inicial de sua carreira. Nessa fase, também merecem destaque suas viagens para os estados de Santa Catarina, Rio Grande do Sul e Rio de Janeiro, antes de embarcar para a Alemanha, em maio de 1910. Tais viagens lhe darão “...subsídios para comparar a paisagem de sua terra com a paisagem européia, o que fará com que se apaixone cada vez mais pelo Brasil e especificamente pelo Paraná.” (ARAUJO, 1974, p. 107)

Em 1910, na Alemanha, com 18 anos, Frederico mandou alguns desenhos seus para revistas alemãs, mas decepcionou-se, pois não houve interesse por parte delas para a publicação. Nesse mesmo ano, em Leipzig foi aluno na Real Academia de Artes Gráficas [*Staatliche Akademie für Graphische Künste und Buchwerke*], tendo aulas com Walter Tiemann (1876-1951) e Hans Soltmann (1876-1955). Nesse período, além de desenho, ele estudou pintura, litografia, matemática, anatomia e embriologia.

Em 1913, tendo se preparado com Hermann Groeber (1865-1935), conseguiu entrar por concurso na Escola Superior de Belas Artes de Munique [*Munich Akademie*]. Nesta seguiu cursos de pintura e escultura de 1915 até 1920, sendo aluno de Angelo Jank (1868-1940) e de Carl Hans Schrader-Velgen (1876-1945)²⁰. Além dos estudos na área das artes, estudou zoologia por gosto. Nessa fase, o artista expôs individualmente em Munique e Colônia e além de encontrar uma Europa agitada por revoluções estéticas, foi surpreendido pelas consequências da Primeira Guerra Mundial.

Frederico se casou em 1917, na cidade de Wallgan, com a cantora lírica Bertha Bamberger^{II}, que conheceu em Oberamergau, também na Alemanha. Bertha era filha da farmacêutica Maria Bamberger e do médico Mariano Bamberger, sendo neta de um famoso paisagista chamado Fritz Bamberger, tio de Ricardo Strauss. A primeira filha do casal, Berta, nasceu em 28 de junho de 1917. O casal viria a ter mais filhos, sendo estes, duas filhas e um filho: Ruth (03/07/1919), Ana Maria (14/04/1923) e Flávio (16/02/1929 – 04/09/1993)²¹. Após constituir família e com o fim da Primeira Guerra Mundial o artista resolveu voltar para o seu país. Em maio de 1920, Frederico chegou ao Brasil com a esposa e filhas, inicialmente morou na casa de seu pai, situada na Rua da Misericórdia [atual Rua André de Barros], em Curitiba. Depois se mudou para a Rua Trajano Reis, antes de fixar definitivamente sua residência na Rua Coronel Dulcídio. (MORRETES, 2006, entrevista)

Frederico regressou da Alemanha como um “novo homem”, considerando dois aspectos. Primeiramente, no aspecto profissional, pois entrou em contato com novas técnicas e tendências artísticas, tanto que após seu regresso foi “...possivelmente o primeiro a introduzir no Paraná o uso da espátula e uma preocupação tipicamente impressionista com a luz.” (ARAUJO, 1974, p. 106). No aspecto pessoal, retornou com uma nova identidade que se manifestou em seu nome artístico: “Lange de

²⁰ Na bibliografia existente há muitas divergências com relação à grafia correta dos nomes dos professores de Frederico Lange de Morretes na Alemanha. Somente depois de uma pesquisa apurada recorrendo a referências fora do Brasil, via *Internet*, foi possível afirmar com precisão a grafia correta do nome e o período em que eles viveram. A importância desses professores para a obra de Lange de Morretes será discutida no quarto capítulo.

²¹ Certas notas biográficas dizem que são três filhos, mas na verdade são mesmo quatro.

Morretes”. Isso porque, quando estava na Alemanha notou que seu sobrenome era muito comum e resolveu mudá-lo. Seu pai se desgostou com essa mudança, principalmente porque a família tinha um nome prestigioso. Para o mesmo, não havia mais a necessidade de manter o homônimo no Brasil. Apesar disso, o filho não se deixou convencer pelo pai. Morretes, sua cidade natal, era sua referência, e seu novo nome mostrava bem a identificação com suas origens.

Ao fixar sua residência na Rua Coronel Dulcídio, nº. 1202, Frederico Lange de Morretes abriu seu atelier e escola gratuita de desenho e pintura, a qual manteve por 12 anos, entre os anos de 1923 e 1935. Teve também como vizinhos os artistas e amigos João Ghelfi e João Turin. Ghelfi morava com a família numa casa de madeira na Rua Coronel Dulcídio, perto da esquina com a Avenida 7 de Setembro, praticamente em frente da residência de Lange de Morretes. (DE BONA, 2004, p. 31). Turin, que havia se instalado no Alto do São Francisco, numa casa cedida pela Prefeitura de Curitiba, se mudou depois para a sua casa-atelier, na Rua 7 de Setembro, nº. 2779, esquina com a Rua Coronel Dulcídio.

A filha mais velha de Frederico traz alguns aspectos importantes para a análise da formação cultural de sua família e a relação de seus pais com o campo da docência. Segundo ela, seus pais por puro idealismo mantinham uma escola particular, anexa à sua residência, fornecendo todo o material didático necessário às aulas, sendo exigido dos alunos apenas a frequência. Nessa escola, Lange lecionou desenho anatômico, pintura e escultura. Vários de seus alunos seguiram carreira artística, entre eles Arthur Nísio, Kurt Boiger, Augusto Conte e Erbo Stenzel²². (MORRETES, 2003, entrevista). A filha do artista também descreve o espaço físico onde sua família residia e trabalhava:

Nossa casa em Curitiba era muito grande. Tinha o ateliê de meu pai, onde ele dava aulas de desenho, pintura e escultura, especialmente para alunos sem recursos. Existia a sala de música na qual minha mãe lecionava canto, empostação de voz e piano, também para alunos sem recursos, na maioria dos casos. Existia uma grande sala de visitas, uma sala de jantar, copa, cozinha e uma varanda bem grande. Cada filho tinha o seu quarto de dormir. Dependência de empregados. Nos fundos da casa um grande quintal, no qual cada filho era responsável por um canteiro de verduras, um canteiro de flores e uma árvore frutífera: ameixeiras, pessegueiros, pereiras, amoreiras, laranjeiras, macieiras e pés de araçá. O

²² Sobre a carreira desses e outros artistas, consultar o Apêndice 4, *Notas biográficas dos alunos*.

jardineiro cuidava das plantações que não eram de nossa responsabilidade. Também existiam: uma coelheira, um galinheiro e três cães – dois policiais e um *basset*. (MORRETES, 2006, entrevista)

Além de lecionar em sua escola particular, Frederico Lange de Morretes assumiu cargo de professor na Escola Normal Secundária de Curitiba e no Ginásio Paranaense, lecionando as seguintes disciplinas: História da Arte, Desenho Geométrico e Metodologia do Desenho. Bertha, sua esposa, além de dar aulas particulares, lecionou música na Escola Normal. Em 1924 foi formalizada a atuação profissional de Frederico Lange de Morretes, quando o artista foi nomeado professor vitalício na Escola Normal pelo Presidente do Estado Caetano Munhoz da Rocha. O artista permaneceu nesse cargo por um longo período, até meados da década de 1930.

Em julho de 1920 aconteceu a primeira exposição individual de Lange de Morretes após sua volta da Europa. Nessa exposição, realizada num dos salões da Associação Comercial do Paraná, foram expostos 33 quadros que o artista pintou na Alemanha²³. Essa primeira exposição fez com que ele obtivesse reconhecimento artístico, pois seus trabalhos alcançaram amplo sucesso “...vendendo nada menos de 22 telas.” (RUBENS, 1995, p. 98). Após sua primeira exposição individual, o artista rumou à Foz do Iguaçu. “Decorridos alguns meses, voltou o pintor mordido por pernilongos e outros insetos mais perigosos, além de ter afrontado com galhardia a selva bruta. Trouxe, apesar das dificuldades encontradas, cerca de 20 telas pintadas no local, algumas delas de grandes dimensões.” (DE BONA, 2004, p. 23)

A segunda e a terceira exposição individual de Lange de Morretes em Curitiba aconteceram em fevereiro e dezembro de 1921. Na exposição de fevereiro, Lange expôs 12 trabalhos que focalizavam as Cataratas do Iguaçu. Conforme Laertes MUNHOZ (1922, p. 59) entre as obras expostas estavam: *Onde o belo une as Nações*; *Do ponto do pintor*; *Floriano e Belgrano*; *Floriano, Belgrano e Mitre (I)*; *Garganta do Diabo*; *Floriano, Belgrano e Mitre (II)*; *Manhã nos Saltos*; *Trovoada*; *As grandes*

²³ Trata-se das seguintes obras: *Solidão* (paisagem de inverno); *Águas que jorram* (cascata de Baviera); *Cascatinha* (cascata de Baviera); *Derrubada* (floresta de Baviera); *Luz e sombra*; *Pastagem* (poente nos Alpes bávaros); *Manhã* (Alpes bávaros); *Ermida isolada*; *Primavera que chega*; *Recanto tranquilo* (Alpes alemães); *Antes da tormenta*; *Á beira da floresta*; *Outono*; *Açude* (poente de outono); *Poente de inverno*; *Sol e primavera*; *Paisagem de floresta*; *Fais*; *Cristas dos Alpes e baixada*; *Várzea*; *Helyanthos e Crysandalias*; *Lyrios*; *Rosas*; *Estudo de flores*; *Flores do campo*; *Lago da montanha*; *Planalto nos Alpes*; *Aldeia*; *Primavera*; *Corredeira*; *Flores*; *Flores*; e *Flores*. (MUNHOZ, 1922, p. 59)

quedas; Pôr do sol. Segundo o mesmo autor, na exposição de dezembro o artista expôs 21 quadros com temas referentes ao Paraná, entre os quais se destacam: *Messe Madura, No Seio de Ceres* e *O Patriarcha*. Entre essas exposições, houve outras duas. Esses quadros foram expostos no Rio de Janeiro em 5 de maio de 1921, na Escola Nacional de Belas Artes, e tiveram ótimo acolhimento da crítica. Depois a exposição seguiu para São Paulo, onde também recebeu excelente acolhida.

Algumas publicações mostram como, naquela época, repercutiram essas exposições fora do Paraná. Segundo o crítico de arte Laertes Munhoz, há referências de um artigo publicado no *Correio Paulistano*, no qual Menotti Del Picchia vibra de entusiasmo e de outro, publicado na revista *Ilustração Brasileira*, em que Adalberto Mattos considera-o “um impressionista de larga visão”. (MUNHOZ, 1922, p. 58). Em seu livro *Andersen, pai da pintura paranaense*, Carlos Rubens faz uma crítica de exaltação ao falar sobre a exposição de Lange de Morretes no Rio de Janeiro salientando o entusiasmo com que o público recebeu o artista:

Vendo, na segunda vez em que expôs, os seus quadros dos Saltos do Iguaçu, toda a imprensa cobriu-o de louvores, destacando ainda “Neblina de outono” e “Zimbereiros”.

Reconhece-se logo – disse um comentador – que se está diante de um pintor da raça alemã, e filiado a uma moderna escola neo-impressionista, que se afigura não há de ficar, porque de algum modo obriga o artista a ver tudo de conformidade com um prisma preestabelecido e com um sistema que por vezes sacrifica, como no caso dos seus quadros atuais, certos elementos importantes que ressaltariam o valor dos trabalhos como translações das cenas da natureza.

Outro, depois de dizer “Lange de Morretes, ainda jovem, é já um grande, um perfeito pintor”, afirmava: “A maneira de pintar, a técnica, o colorido das tintas, os assuntos mesmo dos quadros com que se apresentou ao meio culto de Curitiba deixaram ver que o artista estava fortemente dominado pela impressão do grande meio onde cultivara a sua inteligência privilegiada”.

Silveira Netto, pelas páginas do Norte, escrevia: “As telas de Lange de Morretes nos dão um artista arrojado nos seus intentos e adiantado nos seus processos, marcando-lhe um lugar muito digno em a nova geração de pintores brasileiros; elas demonstram com vigor o seu talento pictural”.

Toda a imprensa salientou os quadros dos Saltos do Iguaçu, achando que eles revelavam, no seu autor, “um sentido muito agudo das coisas, tão forte que se tem a impressão imediata de tudo quanto lhe impressionou a retina.” (RUBENS, 1995, p. 98-99)

No jornal *Gazeta do Povo* de 7 de setembro de 1922, no artigo *Alguns Artistas Paranaenses*, Laertes Munhoz tenta construir um distanciamento entre Alfredo Andersen e Frederico Lange de Morretes, engrandecendo o nome deste:

Lange de Morretes é um pintor **moço e victorioso**. Pinta segundo as modernas disposições da **pintura moderna**. Começou seus estudos em Curityba, com o professor Alfredo

Andersen. Nesse tempo, era elle ainda um simples troca-tintas, com ideaes, porem, de um dia, vir a conseguir nome, pintando.

Depois partiu para a Europa, (...) Alli **precisou elle desaprender tudo quanto havia estudado em Curityba, para aprender a pintar como se deve pintar**, é elle proprio quem o diz.

Então, entrou a fazer progresso. Os novos professores, com methodos e escolas em tudo differentes daquelles que em Curityba lhes foram ensinados, fizeram do jovem pintor, um grande pintor.

E quando Lange de Morretes voltou para o Paraná, trouxe a **força necessária** para se propor pintar as **nossas maravilhas**.

Hoje ainda há quem lhe chame de discipulo de Andersen. Erroneamente, porque Lange de Morretes, embora tenha iniciado seus estudos de pintura com o professor Alfredo Andersen, mudou completamente de rumo, quando em Munich. Elle hoje se apresenta de tal forma diverso do que era nos primeiros dias de sua carreira artística, que bem me parece, **Andersen não foi mais do que o mestre das primeirissimas noções de pintura**.

Lange de Morretes e Alfredo Andersen são pintores completamente diversos. Ambos grandes é verdade, mas cada um no seu modo de pintar.

Em Curityba há uma corrente artistica que pretende fazer Alfredo Andersen o mestre de todos os nossos pintores. Andersen é para essa corrente, o foco de irradiação da pintura paranaense. E assim, a elle attribuem todo o valor dos nossos pincéis.

Isso, porém, não passa de um lamentável engano. Andersen é o **velho mestre**, com o qual **os novos** vão aprender apenas as preliminares. Andersen não faz pintores. Faz estudantes de pintura.

Os pintores são feitos numa escola, e Andersen é paisagista e o figurista que pinta bem, mas **vulgarmente, sem um traço característico, sem um tom individual. Essa pintura já teve seu tempo**.

Lange é o pintor artista. Na sua tela sente-se o ardor de seu espírito. [grifo meu] (MUNHOZ, 1922, p. 58)

No texto, fica clara a tentativa do autor de colocar Andersen e Lange – professor e aluno – como rivais. Há várias explicações possíveis para a construção desse distanciamento por Laertes Munhoz. Uma delas é a tentativa de rompimento com o passado, devido ao surgimento de uma nova geração de pintores, em sua maioria brasileiros e alunos de Alfredo Andersen. Outra possibilidade é a aversão do autor aos estrangeiros, justamente porque Alfredo Andersen era norueguês e Lange de Morretes, brasileiro. Há ainda o fato de que, em 1922, data da publicação do artigo, a influência do paranismo²⁴ nas artes plásticas já era marcante, isso porque havia uma preocupação em relação à representação das “maravilhas” do Paraná.

Lange de Morretes e seus amigos-artistas João Turin e João Ghelfi são os principais representantes do paranismo nas artes plásticas. Entre 1923 e 1924 idealizaram o estilo paranista, ao criarem uma coluna paranaense em que o fuste era o

²⁴ O paranismo é definido neste trabalho como um sentimento ligado a um ideal, uma “forma de pensar” o Paraná relacionado à identidade regional. A gênese do paranismo foi esboçada desde a Emancipação Política do Estado, repercutindo na esfera política, econômica e cultural. Esse tema será tratado no capítulo seguinte.

tronco do pinheiro – que consideravam símbolo do Paraná – e o capitel formado por quatro pinhas e ramos dessa árvore. Ghelfi faleceu muito jovem, em 1925. Turin, como escultor, foi autor de muitos projetos de estilizações arquitetônicas paranistas, além de ter proposto uma “moda paranista”. Lange de Morretes, como pintor e artista gráfico, preocupou-se com o problema pictórico de estilizar o pinheiro²⁵, este também um dos temas mais freqüentes de suas telas.

No Paraná, para alguns críticos de arte, a melhor fase artística de Frederico Lange de Morretes é a que vai de 1926 até 1928. Eles afirmam que a partir desse período Lange se afastou cada vez mais da atividade artística, devido aos seus estudos na área da Malacologia, a ciência que estuda os moluscos. Certamente, essas afirmações se devem à repercussão do paranismo nas artes plásticas e musicais e também porque, em 1927, o artista recebeu a Medalha de Bronze pela obra *Tranqüilidade*, numa exposição coletiva no Salão Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro. Fato que permitiu que sua aptidão artística fosse reconhecida nacionalmente.

A partir da década de 1930, a trajetória de Lange de Morretes é marcada pelo seu envolvimento com questões políticas relacionadas ao campo artístico. Isso porque Lange se preocupava com a proposta do Estado em taxar as obras de arte, se posicionando contra o fisco federal²⁶. Para ilustrar sua posição política, segue o artigo *Arte e Fisco*, escrito por ele e publicado no *Diário da Tarde*, em 10 de janeiro de 1930, no qual lança uma forte crítica à atitude do então Ministro da Fazenda da época, Francisco Chaves de Oliveira Botelho^{III}, cujo nome não menciona no texto:

Felismamente o grito de desespero partido de Curityba, a respeito da arte e do rebaixamento dos artistas e pequenos fabricantes de objectos de adorno, foi ouvido no Rio e S. Paulo. Os artistas destas cidades são unânimes em criticar a attitude do senhor Ministro da Fazenda a respeito. A imprensa do Rio, especialmente do “Diário da Noite” e os jornaes de S. Paulo procuram fazer ver o redículo da questão. Formaram-se commissões para tratar do assumpto na Câmara, no Senado e no Ministerio da Fazenda.

²⁵ Alguns dos desenhos desenvolvidos pelo artista foram usados, entre 1927 e 1930, como frisos e vinhetas ilustrativas da revista *Ilustração Paranaense*, outros serviram de inspiração para o projeto gráfico das calçadas de Curitiba que seria implantado anos mais tarde, em março de 1949.

²⁶ O artigo. 4º., parágrafo 38, do Decreto 17464, de 6 de outubro de 1926, diz que as pinturas à óleo e aquarela, tendo ou não molduras, deveriam pagar imposto de consumo, sendo os seus produtores considerados fabricantes de objetos de adornos. (MORRETES, sem data, p. 3-4)

Não estamos ainda enformados sobre os resultados obtidos, mas confiamos na victoria final, pois podemos acreditar que o Brasil queira formar a retaguarda das nações mais atrasadas.

Para nossa cidade, foi deveras desastrozo o critério do senhor Ministro da Fazenda, mandando aos artistas abrirem registro como “fabricantes” e sellarem seus quadros.

Não ha no Brasil artista serio que se sujeite a nossa imposição.

Em Curityba a arte desapareceu para o publico. Os artistas não abrirão como “fabricantes” e não sellarão suas obras.

Fomos visitar o velho prof. Andersen, homem de uma envergadura especial. Encontramos o artista que Curityba tanto admira em meios de seus quadros da Noruega e do Paraná, sua terra natal, e do Paraná, terra adoptiva.

Díssenos que pretendia fazer uma exposição, esperando que as determinações do fisco, vexatorias para os artistas, sejam suspensas.

O effeito prejudicial para a arte não ficou no retrahimento dos artistas sérios. Mostrou-se um mal maior ainda.

Appareceram trabalhos de amadores, caiadores, sapateiros e sogras que não teem o que fazer, emmolduradinhos e bem sellados a contento do fisco. Estes trabalhos são verdadeiras borralheiras, que, si a situação perdurar, prejudicarão seriamente o trabalho de annos realizados pelos artistas para educar o povo. (MORRETES, 1930, não paginado)

A partir desse artigo²⁷, percebe-se que Lange de Morretes se preocupa com o processo de institucionalização da arte e com a subordinação desta ao campo da política. Esse escrito é reflexo de um momento em que o Estado tenta estabelecer regras ao campo artístico, onde entra também em questão a diferença entre a “arte como comércio” (produto) e a “arte como talento”. Lange defende os “artistas autênticos”, protegendo a profissionalização artística ao invés da institucionalização da arte. Essa preocupação também aparece em seus depoimentos sobre a Sociedade dos Artistas do Paraná (SAP)²⁸, instituição da qual foi responsável pela fundação. Essas questões políticas contribuíram para a sua divergência mais tarde com Manoel Ribas^{IV}, Interventor do Estado do Paraná, ocasionando inclusive a saída de Lange da Escola Normal e a sua não-indicação para a direção do Museu Paranaense. Fatos que desencadearam a partida do artista-cientista para São Paulo em 1936.

Existem diferentes versões sobre a saída de Lange da Escola Normal. Uma delas é mencionada pelo pintor Guido Viaro no jornal *O Estado do Paraná* de 29 de

²⁷ Outra versão desse texto foi publicada, com o mesmo título, numa coletânea de artigos sobre a taxação das obras de arte. Num dos artigos, o autor elenca um conjunto de características que colocam o artista nacional em desvantagem ao artista estrangeiro. Segundo ele, além de competir com os preços das obras produzidas pela artista estrangeiro, o artista nacional estaria em desvantagem porque tem que importar a tela, a tinta, pagar impostos sobre esses materiais, encontrando ainda dificuldade em arranjar modelos. (MORRETES, sem data, p.11-13)

²⁸ A SAP originaria, por volta de 1940, a Sociedade Amigos de Alfredo Andersen, após a morte deste. Em 1941, a Sociedade Amigos de Alfredo Andersen realizou a primeira exposição de alunos de Andersen, na qual Frederico Lange de Morretes participou.

agosto de 1959, que a saída teria sido motivada por um Decreto Federal que impedia ao professor de desenho de entrar em bancas de exame de matérias não afins (VIARO, 1959, p. 14). Essa versão é pouco provável, tendo em vista que Viaro, em alguns momentos minimiza as ações políticas e a carreira de Lange como cientista²⁹. A outra versão é comentada por Luis Pilotto em depoimento para este trabalho. Segundo o mesmo, Lange começou a faltar muito às aulas da Escola Normal e o Interventor Manoel Ribas foi procurado por um pai de aluna que se queixou que Lange não dava aula. Segundo Luís Pilotto, seu irmão Oswaldo Pilotto, diretor da escola Normal, disse para Ribas que já havia chamado atenção de Lange, mas este estava fazendo estudos de Malacologia, em São Paulo, e raramente vinha para Curitiba. Manoel Ribas falou com Gaspar Velloso e ele demitiu Lange. (PILOTTO, 2004, entrevista)

Além da saída da Escola Normal, a disputa pelo cargo de diretor do Museu Paranaense, em 1936, foi um grande obstáculo na carreira de Lange de Morretes. O Museu Paranaense é um típico exemplo de como se dava, naquela época, a relação entre o poder executivo e as instituições culturais. Lange ambicionava a direção da instituição, mas Manoel Ribas designou José Loureiro Fernandes para ocupar o cargo³⁰. Irritado com o fato, o artista-cientista partiu com a família para São Paulo aceitando o cargo de assistente na Cátedra de Paleontologia no Museu Paulista, do Professor Barão Ottorino De Fiore di Cropani. Para Berta Lange de Morretes, a família ignorou a disputa pela direção do Museu Paranaense e em São Paulo, o *status* de família tradicional teve que ser conquistado novamente. Segundo ela, para seu pai o Paraná era um lugar muito especial por sua natureza e Curitiba pelo seu ambiente artístico e pelo círculo de amigos. (MORRETES, 2003, entrevista). Por isso, conclui-se que a partida para outro Estado tenha sido muito difícil para ele.

²⁹ Há duas explicações para essa atitude de Guido Viaro. Uma delas é a existência no Paraná de um ideal romântico de artista-gênio, que ditava como o artista deveria ser, já que Lange era um artista-cientista, e isso ia contra a visão que perdurava na arte paranaense. A segunda é a negação do passado por Viaro, já que este fez parte do grupo de artistas que viria após o Movimento Paranista. Essa questão voltará a ser discutida outras vezes ainda nesse capítulo.

³⁰ Essa disputa pela direção do Museu Paranaense constata o início da profissionalização para os candidatos que pretendiam assumir cargos públicos nas instituições naquele período, já que para assumir os cargos pretendidos passava a ser necessária a formação profissional. Nesse caso, Lange e Loureiro estavam aptos para assumir o cargo de diretor do Museu Paranaense, já que ambos tinham suas carreiras voltadas para a ciência.

No que diz respeito às divergências políticas entre Lange de Morretes e Manoel Ribas, alguns autores afirmam que, como protesto, Lange deixou a barba crescer³¹. Sobre esse fato, em 1959, o pintor Guido Viaro, na crônica *Fritz Lange de Morretes* diz o seguinte:

[Lange de Morretes] foi [um] homem que gostou sempre de efeitos, procurou mesmo mostrar-se debaixo de certa luz que emprestava fatalmente à sua figura uma nota diferente, mesmo que isso não fosse um verdadeiro “charme”.

O uso da barba, por exemplo, foi um “fraco” do nosso amigo Lange, a barba cultivada à suíça, reduzia complexivamente seu rosto já pequeno e quase nobre, dando-lhe um ar de pastor ameno em caminho. Outro momento destruía esta barba, para em seguida renovar seu feitio a “la burgo mestre”, sinal indistinto de certa descontinuidade de caráter bem própria dos latinos, mais do que dos alemães. – **A barba, dizia êle, “chama bastante a atenção especial quando se tem o rosto de criança. Esta declaração encerra suprema ingenuidade daquele espírito crítico de pesquisador que foi Fritz Lange de Morretes; Morretes do lugar onde nasceu, da partícula que enobrecia a pessoa que dela fazia uso.”** [grifo meu] (VIARO, 1959, p. 14)

Nesse artigo, editado após a morte de Lange de Morretes, Guido Viaro acaba por tentar diminuir o reconhecimento artístico daquele através de uma imagem construída pelas atitudes de Lange. Essa imagem permaneceu na memória coletiva por meio da crítica artística paranaense. É lógico que essa posição de Viaro está marcada pela disputa do pólo dominante do próprio campo artístico, pois o mesmo foi uma artista representante de um grupo de artistas que viria após o de Lange de Morretes e que investia em outras linguagens artísticas. Um bom exemplo disso é a colaboração de Viaro na revista *Joaquim* que, no caso das artes plásticas, se contrapunha aos alunos de Alfredo Andersen. Por essa via, Viaro tenta romper com “os fantasmas” do passado, os quais um dia ele esteve ligado.

As atitudes políticas de Lange de Morretes não se deram apenas em atos como o de deixar crescer a barba. A sua trajetória é marcada por ações de administrador e de líder sindical, realizando tarefas administrativas e organizando grupos de representação de categorias profissionais. Em 1935, ao se tornar conhecido no campo da Malacologia, havia sido convidado pelo entomólogo Frederico Lane, que trabalhava no Setor de Zoologia do Museu Paulista, a ocupar o cargo de primeiro assistente científico de Zoologia e Paleontologia. Além de ter ocupado esse cargo, foi curador da

³¹ Em algumas fotografias Lange aparece com a barba comprida, ver o Anexo 3, *Fotografias*.

Seção de Moluscos até 1938 e professor do Departamento de Paleontologia da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo (USP), lecionando de 1938 até 1941. Nesse período de sua vida, recebeu inúmeros convites para associar-se a entidades científicas do país e do exterior. Foi sócio-fundador da Sociedade de Professores Universitários de São Paulo e da Sociedade de Entomologia do mesmo Estado.

Berta Lange de Morretes, em entrevista para a revista *Ciência Hoje*, consegue dar melhores informações sobre essa fase da família quando lhe perguntam sobre seu ingresso no curso de História Natural, em 1938, na Universidade de São Paulo:

Quando a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras foi criada em São Paulo, em 1935, eu ainda estava em Curitiba fazendo o ginásio, mas, logo em seguida, meu pai se transferiu para cá e nós com ele. Decidimos minha irmã e eu, que entraríamos direto na USP, sem fazer cursinhos preparatórios, mesmo porque não tínhamos dinheiro. Éramos quatro irmãos – eu sou a mais velha – e meu pai ganhava pouco. Para vocês terem idéia de como era a vida de um pesquisador, meu pai ganhava 600 cruzeiros no Museu Paulista, enquanto o aluguel de nossa casa era de 280. Lembro-me que quando a nossa mudança chegou a São Paulo, a casa era tão pequena que vários móveis não couberam e foram vendidos na porta. (MORRETES, 2002, p. 67)

Berta comenta sobre o período em que seu pai foi seu professor na Universidade de São Paulo. Ela diz: “Cheguei [a ser aluna de meu pai], e isso criou mágoa em minha irmã [Ruth] e em mim, porque meu pai dizia: ‘Vocês nunca tirarão um 10 comigo.’ ‘Mas, nem se a gente merecer?’, perguntávamos. Ele dizia: ‘Se eu der o 10 que vocês merecem alguém poderá dizer que foi por proteção minha. Melhor vocês terem uma nota mais baixa e não ouvirem esse tipo de comentário’.” (MORRETES, 2002, p. 68). Segundo Berta, seu pai, ao precisar contratar uma estagiária, ao invés de escolher suas filhas, preferiu contratar uma colega delas para impedir críticas. (MORRETES, 2003, entrevista). De acordo com ela, seu pai não permaneceu muito tempo na Universidade de São Paulo, pois não se sentia muito bem trabalhando como assistente do Barão De Fiori, na Cátedra de Paleontologia e em 1940, ele já havia voltado para Curitiba. (MORRETES, 2002, p. 68)

A maior parte das notas biográficas sobre Lange de Morretes afirma que somente após a morte do Interventor Manoel Ribas, em 1946, é que aquele resolveu voltar para Curitiba. Tal informação é imprecisa, na medida em que não especifica se esse retorno foi ou não permanente, dando a entender que esse foi o motivo real do seu

retorno. Como há pouca documentação sobre a vinda de Lange de Morretes ao Paraná no início da década de 1940, conclui-se que esse período seja marcado por viagens constantes e não por um retorno definitivo. Contudo, é no início da década de 1940 que Lange de Morretes volta a produzir suas pinturas.

Um registro desse período aparece na documentação do MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA (1944-1955), a qual traz informações sobre a participação de Lange no *I Salão Paranaense de Belas Artes* que aconteceu em Curitiba em 10 de novembro de 1944³². Não há registro, nos arquivos do museu da ficha de inscrição de Lange de Morretes dessa exposição, seu nome e seu quadro são referenciados apenas no catálogo anexado à documentação. Nesse caso, essa participação é muito curiosa, pois se deu com apenas uma obra: *Ponte sobre o Rio São Francisco*. Além do mais, como seu nome e seu quadro são referenciados apenas no catálogo geral, o artista pode ter comparecido no evento como pode ter apenas enviado a obra.

Essas explicações acerca desse período da vida de Lange se tornam mais nítidas a partir da leitura de um artigo publicado na *Gazeta do Povo* de 10 de agosto de 1946, cujo título é: *Está na terra Lange de Morretes: o glorioso artista mitiga saudades do torrão natal*. Segue parte do referido artigo:

Lange de Morretes, um dos mais gloriosos artistas da pintura do Paraná, após diuturna ausencia do torrão natal, veio revê-lo, onusto de saudade.

Foi um prazer conversar com o consagrado artista que nos disse dos momentos psicologicos por que passou á proporção que o avião em que viajava ia atingindo Curitiba.

A neblina que lhe embaraçava a ansia de ver a cidade maravilhosa dos nossos afetos desaparece de súbito, abrindo-se, como leque, os horizontes.

Alma panteista e feliz, o artista contempla-a, embevecido e radiante.

Lange de Morretes que, há 12 anos não vinha a Curitiba, está mitigando as saudades que lhe deixou essa longa ausencia.

Irá á marinha, em busca de impressões estéticas depois de receber os abraços e as felicitações de todos seus amigos e conterraneos. [grifo meu] (ESTÁ NA TERRA LANGE DE MORRETES, 1946, p. 8)

Esse texto deixa claro que Lange de Morretes retorna ao Paraná num momento em que no campo político e conseqüentemente no campo cultural há uma preocupação

³² O *Salão Paranaense de Belas Artes* surgiu através do Decreto de criação n°. 2004 de 23/09/1944 e do Decreto de regulamentação n°. 2009 de 21/10/1944. Sobre as Edições do Salão Paranaense, ver: JUSTINO, M. J. **50 Anos do Salão Paranaense de Belas Artes**. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura: Itaipu: Funpar, 1995. 326 p.

em resgatar os personagens da memória histórica. Foi nesse cenário que aconteceu a quarta exposição individual do artista em Curitiba, cuja abertura se deu em 15 de janeiro de 1947 e contou com a presença das autoridades do Estado. Naquele mês, a *Gazeta do Povo* trouxe duas notas sobre essa exposição. A primeira delas foi publicada em 17 de janeiro de 1947:

Flagrante colhido no ato da Inauguração [da exposição] de Lange de Morretes, quando usava da palavra o general Raimundo de Sampaio.

Realizou-se na noite de anteontem, no pavilhão de Educação Física do Instituto de Educação, a solenidade de inauguração da exposição de pintura de Lange de Morretes, uma das expressões máximas da nossa arte pictórica. Ao ato, estiveram presentes o Gal. Raymundo Sampaio, cmte da 5^a. Região Militar, Dr. Maravalhas Neto, Secretário da Agricultura, Cap. Melquiades do Vale, representante do Interventor Mario Gomes da Silva, Dr. Oswaldo Pilotto, diretor geral da Educação, representante do D.P.I., e grande numero de pessoas de real projeção em nosso mundo artístico. Após a inauguração, as autoridades e demais presentes demoraram-se em observações à magnífica coleção de telas. (AS GRANDES EXPRESSÕES DE NOSSA PINTURA, 1947, p. 8)

A segunda nota teve sua publicação em 31 de janeiro de 1947 e, a partir dela, pode-se perceber como se deu a acolhida da exposição de Lange de Morretes por parte do público apreciador e consumidor de arte da época:

Lange de Morretes, uma das expressões máximas de nossa arte pictórica, inaugurou, a dias atrás, a sua exposição de telas.

O pavilhão de educação física do Instituto de Educação, local da mostra de arte, vem sendo visitado diariamente, por grande numero de pessoas, em sua maior parte, elementos de real valor em nosso mundo artístico.

Pintor de grandes recursos artísticos, paisagista emérito, Lange de Morretes conseguiu reunir uma coleção de telas bastante expressivas, explorando motivos pitorescos e regionais.

Grande numero de quadros já foram adquiridos, o que vem testemunhar o agrado e interesse que os trabalhos de Lange de Morretes conseguiram despertar. (A EXPOSIÇÃO DE PINTURA DE LANGE DE MORRETES, 1947, p. 3)

Sobre essa exposição de Lange de Morretes, em 16 de fevereiro daquele ano, foi publicado na *Gazeta do Povo* um artigo de autoria de Carlos González, em que se pode perceber como Lange de Morretes ocupava um lugar de destaque no campo das artes plásticas no Paraná. Lange era reconhecido pela crítica como um artista ilustre, que mesmo tendo transitado por campos diversos do das artes, não deixava nada a desejar para este. Segue, então, parte do artigo:

Daquele pequeno grupo que descia a Rua XV, saiu o Jaime Balão Junior, convidando-me a seguir a descer com o mesmo e juntos, visitar a exposição do Lange de Morretes. (...)

E assim chegamos à Escola Normal. (...)

Escuro. Éramos visitantes especiais. Tudo fechado. Enquanto Lange nos deixava e ligava o comutador elétrico, divisávamos em torno do vasto salão, quadros pregados nas paredes, que se sobressaíam...

E, quando a luz começou a iluminar o ambiente, os quadros começaram a ter vida. Começamos, pois, a vô de pássaro...

Uma igreja, simples, modesta, lembrando a eternidade. Suas torres, ponteagudas, varando as alturas... Paz, sossego...

Prosseguindo, chama-me a atenção a “Ministério da selva”. A floresta adornando o quadro formando ao centro uma janela e no fundo, um pinheiro. Perspectiva excelente. Respira-se a umidade da selva, em suas cores fortes, escuras, como se o sol ali há muito tempo não penetrasse. E o primeiro do fundo, recortado. Na atmosfera diáfana, como o clamar à vida, alegre, feliz, além das lianas traiçoeiras, da umidade, da angústia...

Depois, cataratas, crepúsculo e um pouco além as “Sentinelas Avançadas”. Lembram o livro de Coelho Junior, “Pelos Selvas e rios do Paraná”. Clássico e simples. Os nossos caboclos, marcos fronteiros da civilização, a espera que esta chegue, afim deles levantarem acampamento e embrenharem-se mais, mais ainda... Sem recursos, sofrendo sempre o ataque dos mais aparelhados para a vida. E, na sua modéstia, na sua ignorância, lá se vão eles, levando o seu Brinquedinho, os filhos barrigudos, a mulher, aos trinta anos, velha, acabada, inútil e ele de barbicha rala, facão à cinta, magro como um vara-pau, com a opilação, a maleita, a fraqueza premente... Mas, se nos sugere isto, Lange de Morretes não n’o expõe. Indica-nos. Mostra-nos. E as casinhas de palha, de barro, em recanto paradisíaco com suas terras ferazes, ali ficam atestando a beleza dos sertões e a incúria de nossa gente...

Andando, vimos mais pinheiros, novas interpretações, novas paisagens, as cachoeiras pequenas formadas nos acidentes do terreno, o “Salto Cidinha”, o “Banheiro Saci” e caímos na “Casa do Sonho”.

Este quadro que se nos afigura como o melhor, é uma encantadora harmonia. Um céu magnífico, árvores e flores de colorido excelente; jogo de sombra e luz de mestre... Respira-se felicidade, suavidade, bucolismo... Lange de Morretes, parece que ali pôs toda a sua alma, todo o seu ser. Despojou-se de tudo e naquela casinha, onde passou dois anos, pintando, escrevendo, desenhando, fixou, para os pósteros, como teria ali vivido e trabalhado. Este quadro, como todos os demais, mas com especialidade este, tem todas aquelas qualidades de que nos fala Diderot, no seu “Ensaio sobre o Belo”. Há uma perfeita concordância em todas as linhas traçadas, harmonia completa na composição colorida... E, acima de tudo, essa atmosfera indefinida de paz, de poesia, de religiosidade quase, digo eu.

Lange de Morretes é um grande pintor. Sua exposição está fadada a um grande sucesso. Simples e modesto, sem os arrebatamentos peculiares da época tormentosa que atravessamos, constroeu sua obra com serenidade e independência.

Todo o artista tende a evoluir. E, se Lange de Morretes atingiu esta altura, não poderemos prognosticar que ainda há de subir mais alto?! Não é um mero paisagista, não é um mero fotógrafo do que vê. Se o fosse não precisaria empunhar palheta e os pincéis. Bastaria uma máquina fotográfica. Mas, em seus quadros, há mais, um pouco mais, algo de indefinível que agrada aos olhos e os sentimentos. Os que assistirem sua exposição, poderão verificar e confirmar o que aqui fica inserto. E, hão de senti-la, também.

Poderia também falar das molduras. Mas, para que? Contento-me com as telas. Outrem que sobre as molduras escrevam. Ou já teria alguém tomado a dianteira. (GONZÁLEZ, 1947, p. 7)

Pelo texto, nota-se que, mesmo nessa exposição de 1947, entre os temas tratados na pintura de Lange de Morretes, os pinheiros ainda se mantêm constante junto com outros elementos característicos da paisagem paranaense, como por exemplo, as cachoeiras. Pelo comentário de Carlos González, a crítica social ganha

maior atenção por parte de Lange através de telas que trazem elementos humanos, como quando o artista mostra a condição social dos caboclos. Além desses temas, as pinturas que trazem casinhas ainda continuam presentes, sendo outro elemento importante. Naquele mesmo ano, o artista também participaria do *IV Salão Paranaense de Belas Artes*.

Segundo a documentação do MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA (1944-1955), o *IV Salão Paranaense de Belas Artes* aconteceu na Escola Normal de Curitiba, entre 19 de dezembro de 1947 e 17 de janeiro de 1948. Nessa exposição, o artista ganhou um prêmio em dinheiro de Cr\$ 1.000,00 pela obra *Encanto Matinal*. Ele participou com nove obras cujos nomes aparecem em sua ficha de inscrição³³ datada em 16 de dezembro de 1947. Nessa mesma ficha, Lange informa sua formação acadêmica e seu endereço como “Cine América”. Este cinema pertencia ao seu amigo João Baptista Groff e estava localizado na Rua Voluntários da Pátria.

Em 1947 Lange também participou do movimento em prol da criação da Escola de Música e Belas Artes do Paraná (Embap). Tal movimento reflete os aparatos de reconhecimento e a consolidação do campo artístico no Paraná através do envolvimento de várias instituições. Surgido na Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê, o movimento recebeu apoio da Academia Paranaense de Letras, do Círculo de Estudos Bandeirantes, do Centro de Letras do Paraná, do Centro Feminino de Cultura, da Sociedade de Amigos de Alfredo Andersen, do Instituto de Educação e do Colégio Estadual do Paraná. Aqui vale lembrar a presença de Fernando Corrêa de Azevedo, um dos professores fundadores, que viajou pelo Brasil para estudar a estrutura de entidades semelhantes com a finalidade de adotar um modelo a ser implantado no Paraná. Ao voltar da viagem, este reuniu um grande corpo de professores para criar a instituição.

De acordo com o *Relatório de verificação para efeito de reconhecimento* (EMBAP, 1954, não paginado) a Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê convocou os presidentes das principais sociedades culturais de Curitiba para uma reunião preliminar. A comissão entregou o memorial para Moisés Lupion, Governador

³³ Os nomes das obras que aparecem nesse documento são: *Encanto Matinal*, *Tarde Doirada*, *Escalada Gloriosa*, *Benzinho Benzóca*, *Musa*, *Helicônia*, *Posse do Ermo*, *Na Ponta da Pita* e *Velhas Figueiras à Beira Mar*.

do Estado, que enviou mensagem à Assembléia Legislativa. A inauguração da Embap se deu em 17 de abril de 1948, e em 3 de outubro de 1949 o Governador sancionou a lei da Assembléia Legislativa sob n°. 259 que criou a escola como um instituto autônomo. A escola funcionou, primeiramente, na Rua Emiliano Pernet, n°. 50, passando, após 1951, para a sua sede oficial, o prédio de n°. 179 da mesma rua. Em 1954 a instituição foi reconhecida pelo Conselho Federal de Educação.

Publicado em 1948, o *Regulamento* da Embap traz várias informações sobre essa instituição. O Artigo 1º. estabelecia a divisão da escola em dois departamentos: Departamento de Música e Departamento de Belas Artes. Os Artigos 2º. e 3º. informam que “o Departamento de Música tem por fim o ensino da Música, visando a formação profissional de ‘virtuosos’ e ‘professores’, [e] o Departamento de Belas Artes tem por fim o ensino da Pintura, Escultura e Gravura.” (EMBAP, 1948, p. 3). Os Artigos seguintes ajudam a compreender melhor como funcionava, na época, a burocracia da instituição com relação às questões administrativas, ao estabelecer os níveis de hierarquia e competência de cada setor:

Art. 4º - A administração da Escola será exercida pela Congregação, pelo Conselho Técnico-Administrativo [CTA] e pela Diretoria, constituída esta, pelo Diretor, Vice-diretor, Secretário e Tesoureiro.

Art. 5º - O Diretor será nomeado pelo Governo do Estado dentre os catedráticos componentes da lista eleita pela Congregação.

Art. 6º - O mandato da diretoria é de dois anos.

Art. 7º - A Congregação será constituída pelos catedráticos, pelos docentes-livres em exercício de catedráticos e por um representante dos docentes-livres.

Art. 8º - O CTA será escolhido pela Congregação, devendo ser renovado pelo terço, anualmente. § - Serão seis os membros do CTA: três do Departamento de Música (...) e três do Departamento de Belas Artes. (...)

Art. 15º - Compete à Congregação: 1 - Deliberar sobre assuntos encaminhados pela Diretoria e Conselho Técnico-Administrativo; 2 - Eleger os membros da Diretoria e do Conselho Técnico-Administrativo nos termos do presente Regulamento; 3 - Resolver sobre a reforma do regulamento da Escola; 4 - Organizar Cursos-Livres de ensino de música e belas-artes; 5 - Resolver, em última instância atos da Diretoria e do CTA; 6 - Conferir títulos honoríficos a pessoas que merecem por motivo de relevantes serviços prestados à Escola ou pela realização de obras artísticas de notável valor, ligados à vista artística paranaense. (EMBAP, 1948, p. 3-5)

O mesmo *Regulamento* traz também uma listagem com os nomes dos professores do Departamento de Belas Artes da instituição. Segundo o Artigo 55º. eram considerados interinos os seguintes professores fundadores:

ESTANISLAU TRAPLE, da Cadeira de Desenho do Gesso e do Natural; OSWALD LOPES, da Cadeira de Modelagem; GUIDO VIARO, da Cadeira de Composição Decorativa; OSVALDO PILOTTO, da Cadeira de Geometria Descritiva; WALDEMAR CURT FREYSLER, da Cadeira de Perspectiva e Sombra; **FREDERICO LANGE DE MORRETES, da Cadeira de Anatomia e Fisiologia**; ARTHUR NÍSIO, da Cadeira de Desenho do Modelo Vivo; DAVID ANTÔNIO DA SILVA CARNEIRO, da Cadeira de Arquitetura Analítica; ERASMO PILOTTO, da Cadeira de História da Arte e Estética; THEODORO DE BONA, da Cadeira de Pintura; ERBO STENZEL, da Cadeira de Escultura; JOSÉ PEÓN, da Cadeira de Gravura. [grifo meu] (EMBAP, 1948, p. 12)

Esse documento comprova, pelo menos oficialmente, que Lange de Morretes fazia parte do corpo docente da referida instituição. Adalice Araujo, em depoimento para Elisabeth Seraphim PROSSER (2004, p. 264), chama a atenção para o limitado número de disciplinas ofertadas pelo Departamento de Belas Artes e o caráter aleatório na escolha dos professores para ministrarem as disciplinas. Segundo ela, Lange estava mais apto a assumir outras disciplinas. Fato que chama a atenção, pois até mesmo Berta Lange de Morretes, filha do artista, em entrevista para este trabalho, desconhece que seu pai tenha lecionado anatomia e fisiologia na Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Já Theodoro DE BONA (2004, p. 25) diz que Lange lecionou “história das artes” e “anatomia humana” na Embap.

O *Relatório de verificação para efeito de reconhecimento* (EMBAP, 1954, não paginado) reúne vários documentos, como as atas das reuniões da Congregação dos Professores e do Conselho Técnico-Administrativo da Escola de Música e Belas Artes do Paraná. A *Ata da I Reunião da Congregação dos Professores*, que se deu às dezessete horas do dia 19 de abril de 1948, informa que Fernando Corrêa de Azevedo foi aclamado pela Congregação como diretor provisório e que o Governador do Estado, Moisés Lupion, demonstrava grande simpatia com o empreendimento artístico desenvolvido. Nesse documento, o nome de Lange de Morretes aparece como representante da Cadeira de Anatomia e Fisiologia, e também fazendo parte da lista triplíce que foi apreciada pelo Governador para escolha do diretor efetivo da Escola.

Nesse período, através da análise dos documentos encontrados, percebe-se que Lange de Morretes fazia constantes viagens, já que sua família vivia em São Paulo. O artigo *Brilho Artístico de Ilustre Casal*, publicado na *Gazeta do Povo* em 10 de dezembro de 1949, torna-se um referencial quanto ao paradeiro do artista trazendo aspectos da vida social dele e de sua esposa Bertha:

Lange de morretes e a sua esposa Bertha constitue um casal de artistas que sempre se laurêa, pela competência dentro dos aplausos públicos.

Agora, mesmo, nos chegam, de São Paulo, alviçareiras notícias acêrca da vitória artística de ambos nos setores em que tanto se distinguem.

Dona Bertha realizou, com extraordinário sucesso, um concêrto em memória de seu tio Ricardo Strauss. O mais exigente crítico de São Paulo se estendeu em apreciações altamente lisonjeiras sôbre a voz e a interpretação com que as canções foram apresentadas ao público.

Foi uma noitada de verdadeiro triunfo para dona Bertha.

Lange de Morretes, por seu turno, teve, no Salão Oficial Paulista, um quadro premiado com honrosa medalha³⁴, robustecendo, dest'arte, suas tradições de pintor exímio e cujas conquistas se o vêm honrando, dignificam, também, o Paraná de que é eminente artista filho dileto. (BRILHO ARTÍSTICO DE ILUSTRE CASAL, 1949, p. 8)

Partindo da leitura desse artigo se nota que Bertha acompanhava Lange em várias atividades, mas ela também tinha uma vida profissional independente. No final da década de 1940, Lange ainda ocupava a Cadeira de Anatomia e Fisiologia na Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Tendo por base a documentação existente, constata-se que ele se ausentava muito de suas atividades na escola, talvez porque sua família vivesse em São Paulo ou mesmo porque se dedicasse às atividades científicas. A única referência que se tem desse período são as atas da Congregação dos Professores.

A *Ata da VI Reunião da Congregação dos Professores* (EMBAP, 1954, não paginado), do dia 12 de fevereiro de 1951, informa sobre a Eleição do Conselho Técnico do Departamento de Belas Artes. Nesta, Frederico Lange de Morretes recebeu um voto, mas quem venceu foi Estanislau Traple, em substituição a Erasmo Pilotto cujo mandato expirou. No mesmo ano, na *Ata da VII Reunião da Congregação dos Professores*, do dia 17 de março de 1951, o professor Hugo de Barros lamentou a falta de frequência de alguns professores. Para normalizar essa situação, a Congregação decidiu conceder mais um ano de licença aos professores que justificaram sua ausência de Curitiba. Quanto aos professores domiciliados na cidade, ficaram automaticamente desligados, de acordo com o regulamento da escola.

A *Ata da XIV Reunião da Congregação dos Professores* (EMBAP, 1954, não paginado), do dia 28 de março de 1952, já traz a informação de que foram aprovadas, por unanimidade, as decisões do Conselho Técnico Administrativo da reunião do dia

³⁴ Essa Medalha de Bronze foi concedida, pela obra *Paisagem de Morretes*, no 15°. Salão Paulista de Belas Artes, na Galeria Prestes Maia, em São Paulo (SP).

anterior, quanto ao convite feito à Erbo Stenzel para substituir Lange de Morretes, professor da Cadeira de Anatomia e Fisiologia³⁵.

No início dos anos 1950, Lange recebeu uma bolsa do Conselho Nacional de Pesquisas (CNPq), destinada para realizar um levantamento malacológico no litoral sudeste do Brasil. Por intermédio de Bento Munhoz da Rocha, ele conseguiu um cargo no Museu Paranaense que lhe permitia ir seguidamente ao litoral procurar por espécies para análise. Segundo Berta, seu pai, ao retornar à Curitiba para continuar suas pesquisas malacológicas, continuou mantendo contato com a família, que não voltou para a cidade porque a vida estudantil e profissional das filhas se manteve estável em São Paulo. Porém, sua mãe o acompanhou em várias expedições científicas, ajudando-o na coleta de moluscos e no que mais fosse necessário. Lange e Bertha estiveram no litoral do Paraná: na Ilha do Mel, em Guaratuba, Matinhos, Guaraqueçaba e Antonina, e no litoral de São Paulo: em Bertioga, Itanhaem, Peruíbe, São Sebastião, Caraguatatuba e Ubatuba. (MORRETES, 2003, entrevista). Os primeiros estudos e catálogos sobre moluscos da baía de Paranaguá e do litoral norte de São Paulo resultaram dessas viagens.

Nesse período, há fortes indícios de que Lange de Morretes tenha dado aula na Universidade do Paraná, mas não foram encontrados documentos dessa instituição que mencionassem seu nome como professor. A esse respeito vale lembrar que, antes da federalização, o Museu Paranaense estava vinculado à Universidade do Paraná. No Setor de Recursos Humanos da atual Universidade Federal do Paraná não foram encontrados documentos desse período. O único documento encontrado que comprova o vínculo institucional entre Lange e a Universidade do Paraná é a menção ao contrato de trabalho nos Relatórios do Museu Paranaense referente ao ano de 1953³⁶. A informação de que ele lecionou na Universidade do Paraná é citada nos escritos de

³⁵ Depois dessa *Ata*, o nome de Lange só vai aparecer na *Ata da XXI Reunião da Congregação dos Professores*, do dia 13 de abril de 1954, quando Fernando Corrêa de Azevedo – diretor da Embap e presidente da Congregação – lamenta o falecimento, naquele ano, de dois professores titulares: Frederico Lange de Morretes e Raul Menssing.

³⁶ Em relação aos anos 1950, vale lembrar um fato que dificultou o andamento da pesquisa: a confusão entre os nomes de Frederico Waldemar Lange com o de Frederico Lange de Morretes. Por pura coincidência, o primeiro foi diretor do Museu Paranaense entre 1954 e 1956. Além disso, os dois também tinham o mesmo apelido: Fritz, que é o mesmo que Frederico em alemão.

Nelson Luz^V (LUZ, 1953, p. 53 e 1989, p. 20), um de seus amigos da fase final de sua vida. Este autor também diz que, nessa época, o artista-cientista residia numa pensão, na Praça Carlos Gomes. Conforme várias notas biográficas, nessa fase a pintura se tornou algo ocasional na vida de Lange de Morretes, sendo que João Baptista Groff foi quem o incentivou a voltar a se dedicar à pintura.

Nos *Relatórios 1950-1969* do Museu Paranaense constam informações sobre o período que Lange de Morretes foi pesquisador vinculado a essa instituição. O relatório referente ao ano de 1953 informa sobre o contrato e o cargo assumido por Lange. Conforme esse relatório, naquele ano entre a equipe de funcionários integrantes do Museu se destacava:

Prof. Pe. Jesus S. Moure, cmf, Diretor da Secção de Zoologia, e Diretor do Museu; Prof. Carlos Stellfeld, Diretor da Secção de Botânica, e Presidente do Conselho Administrativo do Museu; Prof. José Loureiro Fernandes, Diretor da Secção de Antropologia e Etnografia; Prof. Julio Estrela Moreira, Diretor da Seção de História; Prof. Frederico Waldemar Lange, Diretor da Secção de Mineralogia e Geologia; Eng. Wladimir Kozak, Diretor da Secção de Documentação Cinematográfica; O diretor da Secção e os demais diretores de Secção não são remunerados.

Funcionários: André Mayer, taxidermista, Padrão Q; Lic. Rudolf B. Lange, Assistente de Zoologia, Padrão N.; Lic. Ayrton de Mattos, auxiliar de taxidermia, Padrão L; Bach. Aracely Vidal Gomes, Conservadora do Museu, referência XIV; Lic. Maria de Lourdes Tavares da Rosa, Bibliotecária do Museu, referência XIII; Arnaldo Cabral, servente, padrão J.

Contratados: Frederico Lange de morretes, pela Reitoria da Universidade do Paraná, Cr\$ 8.400,00 mensais; Dr. Ralph G. Herrtel, pela Secretaria de Educação e Cultura; Cr\$ 3.000,00 mensais; Lic. Tagea K. s. Björnberg, percebendo provisoriamente, de acordo com autorização do Snr. Secretário de Educação e Cultura, pela verba do Museu a importância de Cr\$ 3.000,00 mensais até que seja lavrado o contrato com aquela Secretaria.

Adidos do Museu: Lic. Walter Martins, desenhista, padrão K, da Secretaria de Educação e Cultura; Lic. Luciana Küster Querubin, Professora Auxiliar, padrão M, da Secretaria de Educação e Cultura. [grifo meu] (MUSEU PARANAENSE, 1950-1969, p.16)

O mesmo relatório do MUSEU PARANAENSE (1950-1969, p. 22) afirmava que naqueles últimos três anos (anteriores a 1953), o Mandato Universitário havia trazido vantagens para o Museu Paranaense pelo manejo da verba através da Tesouraria Central e também pelo contrato de Lange de Morretes, que estava contribuindo muito no seu Setor de Malacologia, para o enriquecimento das coleções e conhecimento melhor da malacofauna do litoral. Outro fato que chama a atenção nesses *Relatórios* é o valor do salário de Lange quando comparado aos dos outros funcionários, de nível igual ou inferior. Os primeiros recebiam Cr\$ 3.000,00, ou seja,

menos da metade do seu salário, enquanto que o auxiliar de taxidermia e a zeladora do Museu Paranaense recebiam na época, respectivamente, Cr\$ 500,00 e Cr\$ 200,00.

A análise desses documentos permite concluir que Lange teve reconhecimento como pesquisador e certo prestígio financeiro quando trabalhou no Museu Paranaense. Esse fato pode ter motivado sua permanência definitiva no Estado e/ou significado uma forma de recompensa pelos seus feitos no Paraná. Lange mantinha um sentimento de afeto pela sua terra natal e uma expectativa de recompensa por suas ações artísticas, científicas e educacionais no Estado nos períodos anteriores de sua vida, pois devido às suas intrigas políticas, seus investimentos não foram reconhecidos.

Frederico Lange de Morretes morreu no dia 19 de janeiro de 1954, em Curitiba. Segundo sua filha, após o retorno de uma excursão científica, seu pai faleceu no hospital, vítima de um enfarte fulminante, mesmo após ter recebido alta. (MORRETES, 2003, entrevista). Naquela ocasião, a *Gazeta do Povo* de 20 de janeiro de 1954 trouxe a notícia da seguinte forma:

Às 16:30 horas de ontem começou a circular, pela cidade, uma notícia dolorosa: a morte repentina de Lange de Morretes. Com alta tradição artística em nossa terra, seu nome tinha projeção também no país como expressão do valor e dos méritos que destacavam sua individualidade, realçada como láureas e premiações pela nobreza de sua inspiração artística, como possuidor de um pincel exímio a serviço de incoercível vocação.

Lange de Morretes deixa nas paredes do Paraná, através de seus belos quadros, a imortalidade, incorporando o seu nome benquisto e ilustre ao patrimônio cultural de nosso Estado. A cujo índice de esplêndida civilização deu de sua parte, pela sua obra intensa, cooperação contínua, operosa, fecunda e brilhante.

A notícia de seu passamento repercute nos círculos artísticos, sociais e intelectuais do Paraná, causando sincera máguia em sulcos de saudades.

Os funerais do pranteado artista serão realizados em Morretes para onde seguirão, hoje, seus despojos. (MORTE DE LANGE DE MORRETES, 1954, p. 3)

Equiparado aos comentários produzidos pelos comentadores da vida e obra de Lange de Morretes, esse texto mostra como os críticos construíram uma memória histórica em que os fatos foram distorcidos, pois até a data da morte do artista-cientista não corresponde à realidade. Alguns autores, como Theodoro De Bona, até se arriscam em falar que Lange queria morrer, o que chega a ser improvável. No seu livro, De Bona narra o episódio do falecimento do artista-cientista e apresenta duas ilustrações do funeral de Lange, uma do enterro quando chega à Igreja de Morretes e outra do túmulo no cemitério da cidade. Segue uma citação de seu livro:

Igual a muitos artistas possuía algumas extravagâncias. Uma delas, a de se apaixonar facilmente. Fumava para além de duas carteiras de cigarros por dia. Boa parte das vezes acendendo o novo cigarro no outro que havia terminado, ou então, fumando os dois juntos. Afirmava coisas absurdas, entre elas, a de sua morte, com data marcada com dois anos de antecedência. Passado o primeiro ano, garantia com muita tranquilidade, sempre gozando perfeita saúde, que a sua morte iria ocorrer no ano seguinte. Para maior surpresa dos amigos, veio, de fato a falecer no tempo por ele previsto.

Na ocasião, eu me encontrava em Curitiba, montando uma exposição e, foi com grande pesar que tive conhecimento do sucedido.

Lange, uma tarde, sentindo-se mal, procurou na Casa de Saúde São Vicente o seu amigo Dr. Eduardo Virmond, que no momento, lá não se encontrava. Recolhido a um dos quartos, expressou o desejo de tomar um banho de chuveiro. Advertido por um enfermeiro que não estava ele em condições de tomar banho, insistiu, dizendo que se não lhe fosse permitido, se retiraria do hospital e iria morrer na rua. Entrando no chuveiro abriu a água, foi acometido por uma parada cardíaca e deixou de viver.

Entre seus amigos, em reuniões todas as tardes, na rua 15, estava sempre o principal que era o João B. Groff e, também o Mikare Thá da grande firma construtora, ao qual Lange havia recomendado um túmulo a ser construído em Morretes onde ele queria ser enterrado de pé.

Embora tendo morrido no tempo previsto por ele, o túmulo não havia sido providenciado, mesmo porque não se tomava a sério a previsão do artista.

De acordo com o seu desejo, o féretro seguiu para Morretes, aguardando-o na Matriz da cidade, ao replicar dos sinos, a hora do enterramento.

Recomendada a alma pelo pároco local, seguiu o préstito fúnebre, levando-se o caixão à mão, até o cemitério para ser sepultado numa das carneiras da Associação Cristã.

Aconteceu, porém, que houve dificuldades na colocação do caixão no túmulo por ser este um pouco estreito, só sendo possível depois de muito trabalho dos pedreiros.

Ao meu lado estava o Mikare Thá para o qual Lange havia pedido que preparasse o material e o levasse a Morretes para a confecção de seu túmulo onde queria ser enterrado de pé.

Impressionado com a dificuldade de se colocar o caixão, o Mikare virou-se para mim dizendo: – “É, na verdade, ele (Lange) não está querendo entrar nesse túmulo”.

Voltando para Curitiba, providenciou imediatamente dois grandes tubos de cimento e demais materiais, e logo no dia seguinte, voltou a Morretes para cumprir a promessa que havia feito ao amigo.

Frederico Lange de Morretes, pintor impressionista brasileiro, repousa no fundo do cemitério de Morretes, ao lado direito de quem entra, tendo como ornamento alguns caramujos, símbolo de sua paixão pela ciência e, tendo como fundo a grandiosa montanha do Marumbi, com seus 1890 metros de altitude, na sua imponente beleza tantas vezes pintada por ele e sempre amada. (DE BONA, 2004, p. 25-27)

Na ocasião do sepultamento de Frederico Lange de Morretes, segundo sua filha, a família do artista-cientista respeitou os seus seguintes desejos:

- a) Ser enterrado em Morretes.
- b) Ser enterrado em pé.
- c) Túmulo cercado por quatro pedras oriundas do Marumbi.
- d) Túmulo sem cobertura.
- e) Sobre o túmulo um goimbê. (MORRETES, 2006, entrevista)

Analisando os desejos de Lange de Morretes sobre como queria ser sepultado, fica claro como sua constituição psicológica e sua formação profissional – que fazem

parte de seu *habitus* – são marcadas por todo um simbolismo. No caso da constituição psicológica, ela é marcada pela relação homem-natureza e pelo processo de identificação com a terra natal. Já a formação profissional, a marca reside na influência estilística e simbólica da pintura européia. Essa influência também aparece em obras dos outros artistas representantes do Movimento Paranista³⁷, que assim como Lange, eram ligados à natureza do Paraná. Em certa medida, esses artistas trazem aspectos semelhantes em seus *habitus*. A tentativa de aproximação física do Pico Marumbi, é um bom exemplo disso, pois, como bem lembra Elisabete Turin, o “...Marumbi, parte integrante da Serra do Mar, foi para os artistas morretenses tão importante quanto a montanha Santa Victória para Cézanne, que a retratou dezenas de vezes. Turin o representou numa escultura, na forma de dois tigres em luta, simbolizando a força e a beleza da montanha.” (TURIN, 1998, p. 42)

Quanto ao estado físico e psicológico em que Lange de Morretes se encontrava pouco antes de morrer, Berta diz que seu pai nunca sofreu de depressão. (MORRETES, 2003, depoimento). Apesar disso, existem muitas informações, que por vezes se chocam, sobre a suposta *melancolia* e o provável *estado depressivo* em que o artista-cientista se encontrava na fase final de sua vida. As principais aparecem na tese de Adalice Araujo, para o concurso de docência-livre em História da Arte, na Universidade Federal do Paraná, e num artigo de Nelson Luz, crítico de arte e professor de Direito da mesma instituição. Conforme a autora:

Nos últimos tempos, [Lange de Morretes] deixa se dominar por **profunda melancolia**. Chega a confessar aos seus amigos que estava cansado de viver. Nesta ocasião, recomendou-lhes que gostaria de ser enterrado em pé, com o rosto virado para o Pico do Marumbi, num terreno de um metro quadrado, que comprara em Morretes para servir-lhe de sepultura. (...) Todos os depoimentos de pessoas que conheceram Lange de Morretes coincidem com o de Arthur Nísio. Numa de suas últimas obras, intitulada “A Morte”, está bem visível o **estado depressivo** em que se encontrava o artista. Em vez do “pinheiro” o rei da floresta, a “morte” passa a ser a única certeza. Certa ocasião, **Lange se ausenta vários dias, sem que ninguém soubesse seu paradeiro**, soube-se mais tarde, que fora hospitalizado na Santa Casa, com início de um derrame. O médico recomendou-lhe que não tomasse banho frio como costumava fazer. Por teimosia desobedeceu à prescrição médica, vindo a falecer em 20 de janeiro de 1954. Em Morretes onde foi depositado provisoriamente no jazigo da família. Seu filho Flávio satisfaz seu último desejo, enterrando-o em pé, dentro de duas manilhas de

³⁷ O Movimento Paranista é definido neste trabalho como uma maneira de colocar em prática os ideais do paranismo através das ações de um determinado grupo de pessoas. Esse tema será tratado no capítulo seguinte.

cimento, com o rosto voltado para a montanha que tanto adorava. Seu túmulo feito por Micharé Thá é revestido de conchas. [grifo meu] (ARAÚJO, 1974, p. 113)

Na realidade, Lange de Morretes não se ausentou “sem que ninguém soubesse seu paradeiro”. Ele permaneceu no litoral paranaense, entre o início do mês de junho e final de novembro de 1953, envolvido com suas pesquisas malacológicas. Os artistas não sabiam seu paradeiro porque, ao se dedicar às pesquisas malacológicas, Lange afastou-se do meio artístico. Nesse caso, a falta de conhecimento dos artistas e o silêncio dos críticos de arte pode ser visto como um desinteresse ou uma desatenção, por parte deles, pelo trabalho científico desenvolvido por Lange, que como profissional, cumpria suas obrigações. Os resultados desses trabalhos científicos aparecem em relatório apresentado ao Museu Paranaense, assinado por ele e datado em 19 de dezembro de 1953.

Nelson Luz, em seus escritos de 1975 e 1976, publicados em 1989, em *Nelson Luz: O Primeiro registro de uma passagem* dá outra versão, porém mais convincente, a respeito do estado em que Lange se encontrava antes de sua morte:

Alguém comentou que Lange, no fim de sua vida, se encontrava em “estado depressivo” e que, dias antes do fim, desapareceu, até que se soube que morreria num hospital de Curitiba. Não posso crer, pois **ele não desapareceu**. Estava na pensão onde residia sozinho num prédio que ficava em frente à atual Caixa Econômica Federal, à rua Marechal Floriano, esquina com José Loureiro. Sentiu-se mal e hospitalizou-se na Casa de Saúde São Vicente, diz-se com nome suposto. Ali morreu e só pouco mais tarde foi reconhecido.

Quanto ao “estado depressivo” não creio, apesar de um quadro que pintou referido à morte. Pelo que o próprio Lange me disse em várias oportunidades, achava a morte antiestética e, por isso a aproximação dela, queria, igual aos animais, que o seu passamento não fosse presenciado, e foi o que fez. [grifo meu] (LUZ, 1989, p. 20)

Nelson Luz também fornece aspectos importantes que contribuem para o conhecimento da personalidade de Lange de Morretes e para a análise do processo criativo da obra artística, como a crença religiosa deste:

Quando conheci Lange de Morretes já ele estava de volta a Curitiba, convidado por Bento Munhoz da Rocha Netto, então Governador, para vir ajudar o Paraná, sua terra. Isso foi em mil novecentos e cinquenta e poucos.

Era afável, educado, mas um tanto cerimonioso no trato com os desconhecidos, a quem não mostrava a alta sensibilidade. Foi através de várias conversas e, mais que isso, de uma crescente simpatia e de várias afinidades, que nos tornamos ótimos amigos. Depois de confiar em alguém, Lange tornava-se uma criatura adorável, simples, humilde, leal. Abria a alma inteira e, muito equilibradamente, falava de sua vasta e profícua experiência.

Não cria em Deus, dizia ele ser evolucionista; mas pouquíssimas criaturas eu vi que sentissem, com tanto ardor e maravilha, a vida e o mundo. Para mim, Lange era panteísta da maneira pelo qual o “Poverello” de Assis poderia ser um panteísta e certos pensadores orientais também. Ele falava em *natureza*, proferia assim o nome de Deus. (...)

Devo citar, para conseguir o retrato completo de Lange, uma conversa que ele teve com Flávio Luz, meu tio e um dos próceres do espiritismo entre nós.

Dizia Flávio: – Lange, a única coisa que resta de nós após a morte, é o espírito! – e Lange, respeitoso e afável: – Doutor Flávio, é a única coisa que desaparece!

O maravilhoso de tudo isso foi a compreensão de ambos. Apesar das convicções diametralmente opostas aceitavam-se, pois a experiência da vida lhes dera a rara humildade de, dispensando pontos de vista antagônicos, sentirem o grandioso espetáculo do mistério da criação que, por lei natural, deve irmanar as criaturas. (...)

Outro fato importante e por ele várias vezes relatado, foi o seguinte: seu avô e seu pai faleceram, em anos diferentes, no mesmo dia de janeiro; e Lange sabia, adivinhava, que com ele iria acontecer o mesmo. De fato, também faleceu em janeiro, não sei se na mesma data, pois eu não fui conferir. Quem me participou a triste ocorrência, na Praça Tiradentes, foi o velho amigo Botteri. Fiquei desolado; e tive de acreditar na profecia do Lange. (LUZ, 1989, p. 19-20)

Em 19 de dezembro de 1953 Lange datou seu relatório ao Museu Paranaense, no qual comenta sobre suas pesquisas desenvolvidas no litoral do Estado. Nesse documento, Lange diz que naquele ano fez estágios em Matinhos de 2 a 27 de junho, em Pontal do Sul de 27 de julho a 25 de agosto, e na Ilha do Mel de 10 a 28 de outubro. “De todas estas estações foi colhido copioso material marinho, fluvial e terrestre, ainda não estudado, podendo-se constatar desde já muitas ocorrências até hoje só conhecidas de outras partes do Brasil e também algumas novidades para a ciência.” (MORRETES, 1953, p. 83). Lange se mostra contente ao falar de como se deram suas pesquisas: “As dragagens em andamento em três pontos da Baía de Paranaguá dão excelente oportunidade, que não pode ser perdida, para coleta de espécimes malacológicos, mormente para um instituto como o nosso que não possui meios para proceder a tais operações.” (MORRETES, 1953, p. 85)

No mesmo relatório, Lange faz pedidos de materiais para suas pesquisas científicas e comenta sobre questões burocráticas relacionadas ao seu pedido: “Os resultados das coletas estão tomando vulto e torna-se necessário abrigá-los. Para isso poder fazer tomo a liberdade de renovar o meu pedido, já feito em relatório do ano anterior, da aquisição de dez armários (10).” (MORRETES, 1953, p. 85). Ele também informa que manteve correspondência com cientistas de vários países: Alemanha,

Argentina, Chile, Cuba, Estados Unidos, Inglaterra e Suécia³⁸. Além disso, “Dentro do Brasil, dado a importância da *Esquistossomose*, cujo controle está entregue ao *Serviço Nacional da Malária*, foram estreitadas as relações com essa instituição no setor paranaense.” (MORRETES, 1953, p. 85). Fato este, que se deu após ter descoberto, em 9 de junho na cidade de Matinhos, um foco não extenso, mas muito intenso de *australorbis*, gênero de caramujo da água doce que causa a esquistossomose.

A partir da leitura desse documento fica claro que havia pretensão por parte de Lange em dar continuidade às suas pesquisas malacológicas. No texto, ele alimenta esperanças de renovação do seu contrato com a Universidade do Paraná: “*Continuar as pesquisas na Baía de Paranaguá* é que me proponho a fazer no ano próximo se *Sua Excelência o Magnífico Reitor da Universidade do Paraná* houver por bem renovar o meu contrato.” [grifo do autor] (MORRETES, 1953, p. 86). Essas informações contestam a crença de que ele tenha “desistido de viver” ao final de sua vida, devido ao seu suposto “estado depressivo”. Ao contrário disso, o artista-cientista planejava para o próximo ano (1954) continuar suas pesquisas no litoral paranaense.

As atitudes de Lange de Morretes no final de sua vida não condizem com as de uma pessoa depressiva, pois o entusiasmo de seus últimos escritos contesta as informações que até agora apareceram em suas notas biográficas. Segundo depoimento de sua filha, a última vez que a família o viu antes do seu falecimento foi no Natal e passagem do ano de 1953 para 1954. Bertha, sua esposa, encarou a morte dele com muita tristeza, como toda e qualquer pessoa de uma família bem estruturada. (MORRETES, 2006, entrevista). Assim, para ir mais longe, lançando mão apenas de suposições, mas que ao mesmo tempo são quase certezas, o fato de ele ter permanecido muito tempo em trabalhos de campo no litoral *talvez* tenha contribuído para a fragilidade de sua saúde. Esta que já estava abalada pelo fato de ser um fumante assíduo e, também, por estar com a idade avançada (61 anos).

Valfrido Piloto, em seu livro *O acontecimento Andersen, registros sobre a vida e a glória de Alfredo Andersen*, numa imensa nota de rodapé, enfatiza o episódio

³⁸ Frederico Lange de Morretes falava português, alemão, francês e italiano. (MORRETES, 2006, entrevista)

no qual Lange se prepara para fotos de divulgação de suas pesquisas, desenvolvidas na época em que foi colaborador do Museu Paranaense:

Quando do falecimento de F. Lange de Morretes, em 1954, escrevemos na “Gazeta do Povo”, sob o título “Reconciliação”, as seguintes evocações sobre os últimos tempos do artista:

“Lange de Morretes parou, assim que havíamos subido o primeiro grupo de degraus. Soube disfarçar, e encaminhou-se para a amurada de onde se descortinava a cidade. Quando exclamou: É linda!”, não pôde reprimir um ôfego mais forte. Vendo-se traído pela conturbada respiração, sorriu, pôs a mão no peito e teve esta confissão melancólica: “A máquina está meio dessaranjada”. Desviei o assunto e, logo depois, galgamos o restante da escadaria. No entanto, êste continuava a ter coragem ou a displicência de um sorriso.

Íamos ambos à sua sala, no Museu Paranaense. **Desejava eu fazer fotografar na sua banca de trabalho, junto dos seus caramujos. Um fotógrafo já nos esperava, e ao prepararmos o ambiente, foi grande a decepção que me assaltou: Os caramujos eram quase microscópicos. Aqueles da espécie que Lange dizia haver descoberto, mais parecia um fragmentozinho desprezível. Não pude deixar de fazer troça, mas, no fundo, achei admirável aquela preocupação de um homem que, sendo pintor servido de excepcionais dotes artísticos, e podendo conceber quadros vistosos, dava força aos seus pendores também de cientista, e perdia semanas e meses, no litoral do Paraná, à cata de coisas imperceptíveis, ridículas, sem graça, como aquelas que ali estavam entre algodão, em pequenos tubos.**

A foto somente se tornou possível com Lange em pôse de quem já exaltava, por escrito, aquelas ninharias da natureza. Foi a sua última fotografia, e ela consta do número especial da “Ilustração Brasileira”, comemorativo do Centenário do Paraná. Realizando êsse número, não poderia eu me esquecer do artista que encheu, ao lado de J. Turin, tôda uma fase brilhante da vida de nossa terra. **Fui à procura de Lange, afim de que ficasse realçada a sua condição de um dos precursores do estilo artístico paranaense, com o pinheiro, o pinhão e o sapé. Dei-me ao agradável trabalho de resumir o seu livro inédito, sobre o assunto. Obtive de sua coleção alguns desenhos, e pude focalizar esse seu grande e meritório esforço de outros tempos. No conjunto de telas dos nossos artistas, lá está êle também com o seu lugar.**

Senti que Lange se comoveu com o meu cuidado em fazer-lhe justiça. Auscultei, até, certa estranheza do artista, diante da espontaneidade, com que alguém o ia “descobrir” no recesso obscuro e difícil daquela faina científica, evidentemente um voluntário exílio. **É que Lange brigara, há tempos, com o Paraná, pela injustiça recebida de um homem que encarnava o poder público: o Sr. Manoel Ribas.** Determinada atitude atribulária desse aliás notável paranaense, não despertara o merecido revide em nosso meio, a favor do injustiçado. Foi, de fato, uma dupla ignomínia, e Lange, com muita razão e infinita mágoa, ausentou-se para outras terras.

Mais tarde, a nossa Universidade contratou-o para as investigações malacológicas, às quais ele também se dedicara lá longe. **Não foi difícil a reconciliação. Frederico Lange de Morretes não podia viver sem o seu Paraná. Auxiliara com o pincel, com a pena e com o coração, a iluminar os caminhos de nossa gente. Êle e a Terra Paranaense confundiam-se.** E de tal forma, que ele desejou ir se embeber de novo no chão de que surgira. Morretes guarda-lhe o corpo, desde há alguns dias. Almejando intensamente isso. Lange assinalou magistralmente o seu destino. O coração que o matou, viverá agora feliz. Sem nenhum cansaço. Florescendo em exemplos para quantos desejem se redimir, estóicamente, pela arte ou pela ciência. [grifo meu] (PILOTO, 1960, p. 24-25)

Duas questões chamam atenção nesse artigo. A primeira delas é que, naquela ocasião, Lange de Morretes já se encontrava com a saúde debilitada, tendo dificuldade

até para subir as escadas que levariam à sua sala no Museu Paranaense. Além dessa, outra questão interessante é a maneira como Valfrido Piloto privilegia a produção artística de Lange e minimiza a importância da pesquisa científica deste. É o que se constata pelo modo como o autor descreve a cena, pelo uso de certos adjetivos e expressões em seu discurso, especialmente quando se refere aos estudos malacológicos: “fragmentozinho desprezível”, “coisas imperceptíveis, ridículas, sem graça”, “ninharias da natureza”.

A revista *Ilustração Brasileira* de dezembro de 1953, a qual Valfrido Piloto faz referência, traz não só a última foto do artista-cientista, mas também o resumo de *Uma árvore bem brasileira*, livro inédito, escrito por Lange de Morretes em 1944. Essa publicação pode ser considerada a mais importante de Lange sobre sua vida e sua obra já que se trata de uma pequena autobiografia na qual este traz elementos que ajudam a reconstituir o circuito social e cultural de Curitiba do período vivido por ele.

É interessante notar como Lange, nesse artigo – intitulado *O Pinheiro na Arte de Lange de Morretes* e editado no mês anterior ao de sua morte – vai recordar seu passado, acabando por resumir sua vida. Assim, seu depoimento representa a maneira pela qual o artista-cientista gostaria de ser lembrado, principalmente, porque no texto ele relata fatos que aconteceram muitos anos antes da época em que a obra originalmente foi escrita:

“O Pinheiro na Arte por Lange de Morretes”

Em nossa flora existe uma árvore de porte gigantesco, diversa das demais porque cresce em determinados cânones, tem forma estilizada e é bem brasileira, porque é só brasileira. Pinheiro é o nome que o povo lhe dá; o que os cientistas lhe dão é *Araucária brasiliana*³⁹, os artistas ao contemplá-la dizem com respeito: “É o Rei da Floresta”. Inicialmente a sua distribuição era o inteiro Sul do Brasil, hoje ficou mais concentrado no Paraná, motivo porque também é cognominado Pinheiro do Paraná.

O Pinheiro representa botanicamente árvore que veio do passado. Se cuidados não forem tomados, tende a desaparecer da nossa vegetação, apesar de ainda hoje cobrir grandes regiões do Estado sulino. A devastação dos pinheirais assusta todos os homens sensatos, especialmente os cientistas e artistas. Não são poucas as advertências, as súplicas e as lamentações feitas em prosa, verso música e pintura.

Sempre o pinheiro despertou o interesse dos artistas. Há cento e cinquenta anos atrás êle não devia estar tão distanciado da Capital do País, pois, o Príncipe Maximilian von Neuwied^{VI}, tratando de sua permanência no Rio de Janeiro em 1815, diz: “...as nozes da árvore *Sapucaya* (*Lecythis Ollaria*, Linn.), as do pinheiro brasileiro (*Araucária*) e outras frutas são oferecidas à venda nas ruas a tôdas as horas...”

³⁹ O nome científico atualmente é *Araucaria augustifolia*.

De fato, Moritz Rugendas^{VII}, que em 1825 fazia parte da Excursão Langsdorff, organizada para explorar os Estados de São Paulo, Mato-Grosso, Amazonas e Pará, e dela logo se separou para melhor e mais desembaraçadamente servir ao seu ideal, desenha alguns pinheiros em diferentes localidades. Na sua monumental obra “Viagem pitoresca através do Brasil”, dada a lume em 1835, desenha pinheiros do Rio de Janeiro e de Minas Gerais. Na “Festa de Sta. Rosália padroeira dos Negros” apresenta dois, cujas copas faltam no desenho, mas cujos galhos inferiores aparecem atrás da cena movimentada. Ainda em outras estampas do Rio eles apontam aqui e acolá, bem que pouco desenvolvidos. Assim na “Cascata da Tijuca”. Mais belos reproduz nas estampas de Minas Gerais. Em “Vila Rica” e “Habitantes de Minas” surgem pinheiros na paisagem. “Barbacena” traz outros no primeiro plano. Sua representação principal da Araucária, porém é dada na “Serra Ouro-Branco na Província de Minas Gerais”, onde fazia um agrupamento de jovens pinheiros.

Aurélio Zimmermann, fino ilustrador alemão, viveu mais de dez anos no Sul do País, antes de, em 1905, se transferir a São Paulo, e lá pintou uma série de quadros. Muitas de suas telas, executadas em Santa Catarina e no Paraná, têm como fundo pinheirais e algumas trazem pinheiros em primeiro plano.

Várias telas de pinheiros devemos ao pincel de Alfredo Andersen, pintor norueguês que aportou em Paranaguá e depois se mudou para Curitiba, onde encerrando vida extremamente laboriosa, terminou seus dias.

Quase todos os artistas que pelo Paraná passaram ou lá se fizeram: Bruno Lechowski, Tonti, Lewandowski, Guido Viaro, dedicaram telas ao pinheiro.

É natural que o filho da terra a ele seja mais aperfeiçoado. Os artistas paranaenses João Ghelfi, Gustavo Kopp, Waldemar Freysleben, Theodoro de Bona, Artur Nisio, Augusto Conte, Osvaldo Lopes, pintaram pinheiros, destacando-se entre eles Freyesleben, com óleos, e Koop, com aquarelas.

Mais de dois lustros convivi com pinheiros, sempre os estudando, sempre colhendo dados que eles me inspiravam. Embrenhado na floresta falei muito com pinheiros novos, falei muito com pinheiros velhos, guardei segredos que eles me revelaram, sonhei, amei e trabalhei, desprezando o que chamam de conforto e de fadiga.

O velho atelier da Rua Marechal Deodoro, em Curitiba, que fôra do fotógrafo Volk, depois do pintor Alfredo Andersen e mais tarde do pintor João Ghelfi, era, devido à sua localização central, um ponto de reunião dos intelectuais da cidade e dos que a visitavam.

Lá, certa vez, **em roda mais íntima, três artistas discutiam arte: Ghelfi, Turin e Lange de Morretes.** João Ghelfi, de saudosa memória, autor de alguns ótimos retratos, havia estado algum tempo em Paris, mas foi o primeiro a regressar da Europa. Era um grande sonhador e, coisa estranha, também um espírito altamente crítico, talvez até mordaz. João Turin estudara escultura em Bruxelas, depois vivera longos anos em Paris. Foi o último de nós três a regressar ao Brasil. Seu regresso datava de bem pouco tempo⁴⁰. Eu, chegado da Alemanha após a minha libertação com o término da grande guerra de 1914, já havia percorrido uma boa parte do Brasil em excursões artísticas.

Quando um artista paranaense está só, pensa no pinheiro; quando está em companhia de outro artista, fala do pinheiro; e quando os artistas reunidos são mais de dois, discutem sobre o pinheiro. Não era, pois, de estranhar a conversa ter se encaminhado para o pinheiro. Discutíamos as suas qualidades, as suas dificuldades e as suas possibilidades para o campo da arte.

Ghelfi, sempre entusiasmado e sonhador, tomou de um pedaço de carvão e na parede do seu atelier traçou, do tronco do pinheiro, um fragmento de fuste, sobre o qual compôs um grupo de pinhas como capitel.

Fomos à Confeitaria “Esmeralda”, da rua 15, comer empadinhas de camarão e palmito, tomar um chope e continuar a nossa discussão. Depois seguimos cada um para sua casa, com um pinheiro na cabeça envolto na bruma do chope. Turin e eu estávamos com uma semente

⁴⁰ Esse fato comprova que a estilização paranista surgiu entre 1923 e 1925. Já que João Turin voltou ao Brasil em janeiro de 1923 e, em agosto de 1925, João Ghelfi faleceu.

no peito a germinar. E, curioso, o sementeiro Ghelfi contentou-se com a sementeira. Talvez, devido à sua morte prematura, ocorrida em 28 de agosto de 1925, nada realizasse nesse campo.

Há sementes que não brotam ao cair da primeira chuva. Levam tempo. Assim a estilização do pinheiro não nasceu da noite para o dia. Turin matutou muito, e eu não menos. No começo nossos trabalhos tinham sido empíricos. Turin, como escultor, dedicou-se à fatura de capitéis. **Eu como pintor e desenhista, conhecendo as artes gráficas, encaminhei-me para o problema pictórico e o lado ilustrativo.**

Meu âmbito de atividade era duplo: a escola e a floresta. Na Escola Normal Secundária lecionei desenho, metodologia do seu ensino e história da arte, sempre encarando de perto os nossos problemas e propagando o seu desenvolvimento. Meu atelier fazia parte da minha casa, situada à rua Coronel Dulcídio. De dimensões avantajadas – media 9 por 11 metros, – podia abrigar muitos alunos na Escola de Desenho e Pintura, que nele mantinha e me dava oportunidade de arrojá-los as telas de grandes proporções. Jovens brasileiros, de todas as origens: afro, portuguesa, alemã, holandesa, húngara, italiana, polaca e rutena, em geral filhos de homens humildes. Já se encontravam para receber ensinamentos. Condições de matrículas para os alunos efetivos: ter decidida vocação para a arte, e a necessária dedicação. Nenhuma pessoa que tivesse talento e que procurasse ensinamentos, batia em vão na porta do estúdio.

No mato, do qual poucas vezes me afastei para trabalhar à beira-mar ou em minha querida Morretes, dediquei-me quase que exclusivamente aos pinheiros.

Desde a minha volta da Europa estudei com afinco o problema da luz. O Brasil é um país cheio de luz e de encantamentos infinitos, quase todos virgens para o artista. A todo passo os artistas enfrentam novos problemas a resolver.

O pinheiro era um dos que ao lado da luz, mais me impressionaram. Árvore de crescimento simétrico, requeria o auxílio da ciência para a sua representação. E o que mais difícil se mostrava era casar a parte científica com o problema da luz, emprestando a tudo a maior naturalidade possível. Até então o pinheiro havia sido pintado de modo empírico, dependendo, a sua perfeição, da argúcia e do sentido visual do pintor.

Há vários tipos de pinheiros. Seu aspecto varia também de acordo com a idade mas também com relação ao *habitat*, isto naturalmente encarando-o sob o ponto de vista artístico e não científico. Temos árvores jovens, coniformes, cujos galhos inferiores não se distanciam muito do solo: temos árvores lembrando enormes guarda-chuvas e temos outras, micetiformes. Muitas do interior da floresta têm a copa deslocada para o lado da luz nascente, formando, muitas vezes, segunda copa inferior em tamanho e altura.

Cada braço do pinheiro parte de um centro de resistência, contido no tronco, o nó de pinho, muito compacto e de cor vermelha, lembrando um coração. Quando em lâmina fina, é transparente, por isso as partes do pinheiro contendo os nós, são exploradas para artefatos, especialmente para quebraluzes de belíssimos efeitos.

As extremidades dos longos braços ostentam a ramagem formadas de carumas que quando secas, têm o nome de arguiço. Cada caruma, formada de folhas ou agulhas verdes, subdivide-se em caruminhas e estas em carumetas.

Dou estes dados mais a título de curiosidade e para mostrar quanto me interessava o pinheiro, mesmo nos mínimos detalhes. Todo o pedaço de papel era aproveitado para rabiscar esboços. De modo empírico eram executados inúmeros desenhos.

Minha intenção era, porém, sair do campo empírico, aplicar métodos científicos que viessem beneficiar a coletividade.

Mas como?

Viajei em busca de novos motivos. Averigüei os estragos feitos às nossas florestas pelas serrarias distribuídas por tantas regiões. Fiz propaganda pelo replantio onde passei, mas levei comigo profunda mágoa no coração, sentida pela devastação que em pouco tempo transformará em ruínas estas cidades verdes dos pinheirais, fazendo desaparecer os pinheiros sem que o Estado reserve, como Parque Nacional, uma gleba por eles coberta.

As exposições individuais e coletivas sucediam-se, encontrando por parte da imprensa fartos comentários. Sempre as colunas de todos os jornais editados na Capital estavam abertas para os acontecimentos artísticos. Os redatores escreviam artigos, os repórteres faziam entrevistas, e os críticos, estudos pormenorizados. As autoridades prestigiavam com sua presença os empreendimentos.

Coincidia que nestes anos também a música estava em cartaz. Concertos locais alternavam-se com grandes virtuosos vindos de outras plagas e do estrangeiro.

Dentro dêste movimento febril, convoquei os artistas da terra e fundei a Sociedade dos Artistas do Paraná. A SAP congregou os artistas criadores e intérpretes. Tiveram lugar concertos e conferências, e foi organizado o Salão Paranaense. Todos os empreendimentos alcançaram o mais franco sucesso. Curitiba vivia a hora da arte. O povo visitava nas exposições, acorria aos concertos e freqüentava as conferências.

Símbolo de tudo e para todos sempre foi o altivo pinheiro, que também ornava o estandarte da Sociedade dos Artistas.

“Só conquistamos aquilo que sabemos desejar com ardor” – disse Goethe^{VIII}, e se o excelso mestre fôsse vivo eu lhe diria: “Procurei com ardor um elo que me unisse ao meu povo. Tiveste razão. A hora feliz passou por minha vida”.

Centenas de pinhões foram estudados em suas proporções, até que uma bela noite me foi dado fixá-las numa fórmula geométrica, saindo assim do empirismo em que até então se encontrava a nossa ornamentação paranista.

Finalmente tinha conseguido o que, a meu ver, era de utilidade imediata. De posse do segredo desdobrei a fórmula para forma plana e ornamentei-a com caruma, obtendo assim a seqüência que fornecia os elementos para serem aplicados nos mais diferentes ramos da arte aplicada.

Lamento não poder fixar a data, que suponho ter sido em maio de 1930, porque a “Ilustração Paranaense” de 31 de julho de 1930, reproduzia um desenho meu intitulado “Depois da Tormenta”, com moldura fúnebre baseada na fórmula geométrica, e o número de 31 de agosto de 1930, da mesma revista, mais dois desenhos de minha autoria representando variantes.

Sem perda de tempo a fórmula obtida foi explorada em minha “Escola de Desenho e Pintura” e na “Escola Normal Secundária”, onde os alunos compunham modelos para serem executados em trabalhos manuais e de agulha. Belos suportes de madeira e belas toalhas em *richelieu* foram confeccionados pelos alunos que davam expansão à sua força imaginativa e à sua vontade criadora, extinguindo aos poucos os modelos de maçãs, peras e folhas de castanheiro, tão em uso nos desenhos importados⁴¹.

Fazia-se coisa que era nossa, com mais caráter que a importada, e, sobretudo, original e individual. No atelier eram feitos “chapas” para decorações de paredes, e todos os trabalhos até então produzidos de maneira empírica puderam ter nova solução.

Em relevo apliquei a ornamentação, por mim desenhada e mandada entalhar, pela primeira vez as molduras dos quadros: “Primavera Paranaense”, de propriedade de S. M. o imperador do Japão; “Alma da Floresta”, pertencente à Assembléia do Estado do Paraná e “Natureza”, à Faculdade de Medicina da Universidade Federal do Paraná⁴².

A fórmula aí está aplicada nos desenhos que apresento, e ficará para quem dela quiser fazer uso, nunca podendo ser patenteada, pois, deve pertencer ao domínio público e servir especialmente a pequenos profissionais. [grifo meu] (MORRETES, 1953, p. 168, 169, 274)

⁴¹ A análise desses trabalhos é feita no último capítulo.

⁴² Atualmente a tela *A Natureza* pertence à Embap e necessita restauro. Em relação às molduras que o artista se refere, das obras que estão no Paraná, apenas *A Natureza* conserva a moldura original, com sapês e pinhões estilizados. Além do quadro mencionado, outras obras do artista foram incorporadas em acervos do exterior. Uma delas estava na Alemanha, no *Glaspalast*, em Munique, que foi destruído durante a Segunda Guerra Mundial. *Remorso*, quadro que faz parte da temática intitulada nesta pesquisa *Pinheiros e Driades*, também foi vendido para Noruega. (MORRETES, 1948, p. 11)

Ao longo do artigo, Lange faz uma espécie de justificativa da presença do pinheiro como tema artístico. Ele elabora uma retrospectiva histórica sobre o interesse dos artistas por esse elemento que também faz parte de uma memória coletiva. Ao iniciar o texto falando sobre as características botânicas e *habitat* da árvore, o autor se preocupa com a preservação dessa espécie, chamando a atenção para que fossem tomadas providências quanto à questão do desmatamento. O autor comenta sobre a passagem, pelo Brasil, de alguns pintores naturalistas estrangeiros⁴³ que, preocupados em retratar a paisagem do país, acabaram por pintar pinheiros. Vale mencionar que Lange era um verdadeiro “conhecedor” dos trabalhos desses artistas, pois inclusive possuía algumas obras raras de Rugendas, as quais segundo sua filha Berta Lange de MORRETES (2002, p. 70), ele precisou vender para pagar a anuidades da Universidade de São Paulo, já que na época em que suas filhas estudavam os cursos dessa universidade eram pagos.

Após falar sobre os pintores naturalistas estrangeiros que passaram pelo Estado, Lange cita vários artistas brasileiros que também retrataram o pinheiro em suas obras. Inclusive ele mesmo, vendo-se como uma entidade, ao se referenciar em terceira pessoa no texto. É interessante notar que só depois desse referencial histórico, ele vai comentar sobre si mesmo e seus colegas, especialmente João Ghelfi e João Turin e a relação dos três no que diz respeito ao surgimento da estilização paranista, em especial, ao capitel esboçado por Ghelfi no atelier deste. Essa passagem do texto de Lange é um bom exemplo do conceito de Norbert ELIAS (2006, p. 25-27), que diz que os seres humanos formam figurações uns com os outros em virtude da interdependência que mantêm entre si. Lange, Ghelfi e Turin tinham em comum um mundo simbólico do qual faziam parte.

Além de recordar vários acontecimentos de sua trajetória, Lange fornece detalhes precisos sobre o processo que envolvia a estilização do pinheiro – cuja conciliação entre a arte e a ciência é nítida. O autor comenta sobre os elementos que

⁴³ Sobre os trabalhos dos naturalistas estrangeiros que estiveram no Brasil no século XIX, ver: SALLAS, A. L. F. **Ciência do homem e sentimento da natureza**: viajantes alemães no Brasil do século XIX. Curitiba, 1997. 378 f. Tese (Doutorado em História) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

foram obtidos através de seus estudos sobre o pinhão em suas proporções, culminando com uma fórmula geométrica que permitia sair do empirismo. Os desenhos surgidos desses estudos serviram de base para várias aplicações, entre elas, a do projeto de calçamento de Curitiba. Com esses estudos, o artista objetivava a representação de uma identidade coletiva, já que esses desenhos, enquanto arte decorativa, não só seriam transmitidos através das gerações, como permaneceria em domínio público.

O texto de Lange de Morretes aparece como um desabafo, principalmente quando ele comenta sobre seu envolvimento com as artes e a cultura no Paraná. Quando ele diz que procurou com ardor um elo que o unisse ao seu povo, aí se pode perceber a sensibilidade e a paixão que o artista-cientista tinha pela sua terra. Lange tenta “expulsar os seus demônios”, ao resgatar em sua memória, o que de melhor tentou fazer pelo Paraná. Empreendimentos que muitas vezes não foram valorizados.

2.2 A ARTE E A CIÊNCIA, A DOCÊNCIA E A POLÍTICA.

Ao tratar de uma trajetória social, não há como deixar de considerar a importância da família na constituição tanto do indivíduo quanto de sua carreira. As famílias podem ser concebidas como *corpos* animados por uma “...tendência de perpetuar o ser social, com todos seus poderes e privilégios, que é a base das *estratégias de reprodução*, estratégias de fecundidade, estratégias matrimoniais, estratégias de herança, estratégias econômicas e, por fim, estratégias educativas.” (BOURDIEU, 2004a, p. 36). Na família, o investimento na educação de uma geração para a outra tem como finalidade a reprodução. Esse investimento permite que o *capital cultural* e o *capital econômico* sejam mantidos, mas também delimita certas escolhas e pretensões do indivíduo, na medida em que este é uma parte desse *corpo* maior que é a família. Nessa perspectiva, ao se analisar a trajetória de Lange de Morretes é possível entender porque seu pai investiu na educação dos filhos.

Os pais de Frederico Lange de Morretes tiveram uma influência decisiva em sua carreira. Rudolph Lange faleceu em Curitiba em 3 de janeiro de 1922, e nas palavras de Sebastião PARANÁ (1922, p. 405): “...foi um homem erudito, operoso e grande apreciador da arte. Poucos dias antes de sua morte vimol-o dizer a seu filho:

‘*Fritz, die einzige Sache, die das Leben würdig macht, ist die Kunst*’ (Fritz, a única coisa que torna a vida digna de ser vivida é a arte).” [grifo meu]. Portanto, Frederico se aproximou do campo artístico devido à influência exercida por seu pai. Rudolph, homem culto e interessado pelas artes, proporcionou ao filho uma excelente formação artística e profissional, especialmente por ter mediado o contato deste com Alfredo Andersen, o primeiro contato do filho com a técnica artística. Essa influência paterna pode ser percebida também na carreira de Carlos Augusto Schubert^{IX}, irmão mais velho de Frederico.

Alguns escritos mencionam que a influência da mãe de Frederico sobre sua obra pode ser percebida através da ligação com os aspectos naturais da região litorânea do Paraná, em especial Morretes, cidade natal de ambos. Nesse ponto de vista, os sete anos que Frederico viveu no desvio Ypiranga, situado na Estrada de Ferro Paranaguá-Curitiba, foram fundamentais, pois neles “Lange teve o seu espírito embriagado pela profusão da beleza de que a Serra do Mar é pródiga, como a mais pródiga natureza.” (NICOLAS, 1969, p. 267). Por essa via, é possível relacionar essa aproximação com a natureza com os trabalhos de Frederico tanto nas artes quanto na ciência.

Anna Bockmann Shubert era viúva e já tinha filhos quando se casou com Rudolph Lange. Carlos, um de seus filhos, teve aulas de arte com Alfredo Andersen junto com seu meio-irmão Frederico. Em *Andersen, pai da pintura paranaense*, RUBENS (1995) transcreve um artigo publicado no jornal *Diário da Tarde* em 20 de março de 1907, sobre uma exposição de Andersen que faz menção sobre seus alunos e seus respectivos trabalhos. Conforme aparece no livro: “Da exposição de Andersen, aberta no domingo próximo passado, pode-se dizer que foi mais um triunfo para o ilustre artista, quer quanto aos trabalhos devido à mestria de seu pincel, quer quanto aos de seus alunos. As exmas. Sras. D.D. Quiqui Niepce da Silva e Lalá Guimarães, **C. Shubert e Lange**.” [grifo meu] (RUBENS, 1995, p. 74)

No início do século XX, em Curitiba, havia uma prática comum em que os alunos eram indicados pelos seus professores para receberem do Governo do Estado uma bolsa de auxílio financeiro para aprimoramentos e formação artística no exterior. Devido aos seus dotes artísticos, Frederico foi considerado por Andersen como o seu melhor aluno. Nesse caso, a opinião do professor foi decisiva para que o pequeno

Frederico conseguisse uma bolsa de estudos e embarcar para a Alemanha em 1910. Além dele, João Turin e Zaco Paraná estão entre os artistas de sua geração que receberam, pela intermediação de amigos junto ao Governo, bolsas de estudo para aprimorarem a formação artística na Europa⁴⁴.

Na Alemanha, tudo indica que a proximidade de Lange de Morretes com as artes e o espaço social ocasionado por ela definiram o rumo de sua vida pessoal, permitindo, inclusive, que ele conhecesse e se casasse com Bertha, que era cantora lírica e provinha de uma família de artistas e profissionais liberais. Em linhas gerais, ao longo de suas vidas, suas carreiras foram guiadas pelo campo das artes associado ao da licenciatura, mantendo uma aproximação desses dois campos com outros ramos de atividade, às vezes paralelos, outras vezes funcionando como alternativas financeiras.

No caso específico da carreira de Lange, a ciência, por vezes, aparece também associada com a licenciatura. Diante disso, em *As regras da arte* Pierre Bourdieu alerta que a profissão de artista é “...uma das menos codificadas que existem; uma das menos capazes também de definir (e de alimentar) completamente aqueles que delas se valem e que, com muita frequência, só podem assumir a função que consideram como principal com a condição de ter uma profissão secundária da qual tiram seu rendimento principal.” (BOURDIEU, 1996, p. 257). Este autor continua e diz que, por vezes, esses empregos e trabalhos se tornam fundamentais para conquistar posições de poder específico e obter o sucesso através do reconhecimento.

Em seu livro *Galeria Paranaense*, Sebastião PARANÁ (1922, p. 408) disse que o primeiro sucesso artístico de Lange de Morretes aconteceu quando este ainda vivia com sua esposa e suas duas filhas numa pequena aldeia da Alta-Baviera, na Alemanha. Lá o artista conseguiu vender um de seus quadros “a um capitalista da província do Reno” que entregou a tela para ser emoldurada à maior casa de arte da cidade de Colônia. Como o quadro havia atraído muito a atenção dos fregueses da casa, o artista recebeu do proprietário desta uma carta indagando se possuía mais trabalhos semelhantes aquele e pediu permissão para visitá-lo. Quatorze telas foram

⁴⁴ Mais tarde, em Curitiba, Lange e Turin se interessaram para que os pintores Theodoro De Bona e Arthur Nísio obtivessem bolsas de estudos das autoridades políticas. Enquanto De Bona foi para Veneza, na Itália, Nísio foi para Munique, na Alemanha. O escultor Erbo Stenzel, que foi aluno de Lange e Turin, através deste último também conseguiu uma bolsa para estudar no Rio de Janeiro.

adquiridas pelo proprietário que as levou para a grande cidade da Prússia Rhenana. Foi assim, segundo o autor, que começaram as transações comerciais das obras de Lange de Morretes que deram recursos suficientes para ele e sua família se manter.

Desde seu retorno ao Brasil, Lange fez várias exposições, grande parte delas aconteceu em espaços públicos. Nessa fase nota-se um envolvimento maior dele com os campos da arte e da docência. No que se refere ao campo da docência, após seu retorno da Alemanha em 1920, lecionou num dos mais importantes colégios de Curitiba daquela época. Sendo que Caetano Munhoz da Rocha, presidente do Estado, nomeou-o professor efetivo e vitalício na Cadeira de Desenho da Escola Normal Secundária⁴⁵. Diferente da atualidade, naquela época o cargo de professor vitalício era visto como algo muito importante, sendo um privilégio que poucos podiam ter acesso. A sua nomeação aparece em nota publicada na *Gazeta do Povo* de 4 de junho de 1924 da seguinte maneira: “Attendendo ao requerimento pelo professor interino da cadeira de Desenho da Escola Normal Secundaria, Senhor Frederico Lange de Morretes, [o presidente do Estado do Paraná] resolve conceder-lhe a effectividade e vitaliciedade no referido cargo.” (DECRETOS PRESIDENCIAIS, 1924, p. 3)

Assim como seu marido, Bertha Lange de Morretes também foi professora, lecionando música na Escola Normal, em Curitiba, e mais tarde também em São Paulo. Em Curitiba, ela ainda se dedicou a outras atividades, trabalhando na Sociedade de Artistas do Paraná e participando inclusive de diversas peças musicais. Em 1933, ano do Centenário do Nascimento de Brahms, Bertha apresentou-se no Theatro Guayra⁴⁶ ao lado do pianista João Pöéck (1904-1983), num evento que teve grande extensão. (DICIONÁRIO HISTÓRICO-BIOGRÁFICO DO PARANÁ, 1991, p. 375). Em São Paulo, além de aulas particulares, Bertha dirigiu um coral com o qual dava

⁴⁵ A Escola Normal deu origem ao Instituto de Educação do Paraná e ao Colégio Estadual do Paraná. Foram feitos levantamentos nos arquivos desses dois estabelecimentos de ensino, mas não foram encontrados documentos referentes ao período em que Lange lecionou. Enquanto que no Colégio Estadual do Paraná não foram encontradas informações nos documentos do período, no Instituto de Educação do Paraná a documentação foi destruída devido a um incêndio.

⁴⁶ Em 1884 foi inaugurado o Theatro São Theodoro, na Rua Nova, atual rua Dr. Muricy. Era o primeiro teatro oficial do Paraná. Durante a Revolução Federalista, de 1893 a 1895, as atividades do teatro foram suspensas e suas instalações utilizadas como prisão. Em 1900, o teatro foi remodelado e teve seu nome substituído por Theatro Guayra. Localizado na Rua Dr. Muricy, o teatro sofreu uma nova reforma em 1912 e em 1935 foi demolido. A construção do prédio atual do Teatro Guaíra foi iniciada em 1952 e concluída em 1974, seguindo o projeto de Rubens Meister.

concertos Natalinos na Igreja do Calvário, cuja renda revertia para o ambulatório e dispensário mantidos pela Igreja. Entre seus alunos figuraram Irene Ravache, Izabel de Lizandra, Jair Rodrigues e outros. Além disso, se a ciência foi um dos campos que teve marca garantida para Frederico, Bertha também teve os seus, a exemplo de um livro em alemão escrito por ela e dirigido a estudantes de medicina para aprendizagem do mesmo idioma⁴⁷, comprovando que ela flertava com outras áreas do conhecimento.

Em relação à carreira artística de Frederico Lange de Morretes, numa análise sobre suas exposições individuais, se percebe que, na primeira delas foram expostas telas pintadas durante o período em que viveu na Alemanha, sendo que os temas mais freqüentes se resumiam em flores e certos elementos da paisagem alemã como cascatas, corredeiras, florestas, montanhas e pastagens. As exposições posteriores já mostravam temas referentes ao Paraná, mas também ligados à natureza. Dessas últimas, as exposições que Lange fez em São Paulo e no Rio de Janeiro foram responsáveis por torná-lo conhecido como pintor, através da temática das *Cataratas do Iguaçu*, pela qual recebeu muitas críticas favoráveis.

Sobre a questão da temática das *Cataratas do Iguaçu*, em 1920, a revista *Album do Paraná* fez um comentário sobre o retorno de Lange ao Brasil e também parabenizou o artista pelo sucesso de sua primeira exposição em Curitiba. A reportagem mencionava que o artista já tinha diversas encomendas de quadros e que viajaria para Foz do Iguaçu para retratar a paisagem local: “...Lange partirá breve para Foz do Iguassu, tendo já diversas encomendas, as quaes com certeza se reunirão ainda muitas outras, de quadros contendo uma pouca da maravilha da privilegiada zonas das magestosas cascatas, vistas atravez a esthesia de um fino artista.” (BANDEIRA et al, 1920, não paginada). Na mesma revista há também um número considerável de reportagens com muitas fotografias enfatizando o progresso do Estado do Paraná e a beleza das Cataratas do Iguaçu, temas em voga naquele momento.

Em meados da década de 1920, Lange de Morretes, assim como Zaco Paraná, João Turin e Erbo Estenzel, produziu obras que foram adquiridas pelo Governo do Paraná. Nesse sentido, a produção desses artistas estava voltada para os interesses

⁴⁷ MORRETES, B. L. de. **Praktisches ubungsbuch der deutschen sprache fur mediziner**. Curitiba: Livraria Universal, 1934.

políticos, pois trazia consigo temas que de certa forma refletiam os propósitos das autoridades locais. A arte se tornava mais uma das formas de representação de uma identidade regional que o Governo buscava sustentar. Nessa época, tanto os propósitos dos artistas paranaenses quanto os das autoridades políticas incorporavam o paranismo e os temas retratados agradavam ambos.

Elizabete TURIN (1998, p. 89) cita um dos escritos de João Turin em que o escultor diz que “um artista não trabalha por dinheiro”, mas porque tem necessidade de “exteriorizar aquilo que sente”. Apesar de seu tio dizer isso, Elizabete reconhece que, para sobreviver, ele teve que se sujeitar às exigências dos trabalhos feitos sob encomenda. Sendo assim, a autora divide a obra produzida por João Turin em dois grupos: “as obras feitas sob encomenda, com a finalidade de prestar homenagens [a personagens], e aquelas que o artista fez motivado pela necessidade de exteriorizar seus sentimentos e sua ligação com a terra. Nesses trabalhos, ele representou a natureza, a flora, a fauna, os índios e os animais.” (TURIN, 1998, p. 92)

Tais apontamentos podem ser explicados pelo fato de que a obra produzida por um artista é marcada tanto pelo seu *habitus* quanto pelas regras que regem o funcionamento do campo artístico. E ainda, pela relação entre o campo artístico com outros campos. Segundo Pierre BOURDIEU (1996, p. 245-246), devido à hierarquia que se estabelece nas relações entre as diferentes espécies de capital e entre seus detentores, os campos de produção cultural ocupam uma posição dominada, temporalmente, no seio do campo do poder. Isso porque, por mais livres que possam estar das sujeições e das solicitações externas, os campos de produção cultural são atravessados pela necessidade do lucro, econômico ou político, dos campos englobantes. Assim mesmo, apesar do campo artístico estar englobado pelo político, os artistas paranistas não enxergavam suas obras como artefatos das autoridades para uma dominação política. Eles acreditavam nos propósitos de criar e divulgar uma arte ligada à identidade regional.

A partir da década de 1930, enquanto João Turin continuou produzindo encomendas artísticas para o Governo, o mesmo não aconteceu com Lange de Morretes, cujas obras pertencentes aos acervos de instituições públicas são datadas antes de 1930. Isso se deve porque, ao contrariar a proposta de taxação das obras de

arte, Lange acabou por se opor ao Governo. Além disso, em 1932, quando Manoel Ribas foi nomeado Interventor do Estado, a situação se tornaria ainda mais crítica para Lange, que devido às suas intrigas com o Interventor, acabaria por se afastar cada vez mais da arte e buscar maior legitimidade na malacologia.

Tendo em vista que muito pode ser explicado pela personalidade de Lange de Morretes, é primordial recorrer a esta para tentar enxergar como se deram suas lutas ideológicas que fizeram com que sua carreira se diferenciasse da dos seus pares. Nesse caso, o artista Guido Viaro, representante de uma geração de artistas que viria após a de Lange e que era portadora de outra linguagem artística, fornece um depoimento fundamental. Na crônica *Fritz Lange de Morretes*, publicada em 1959 no jornal *O Estado do Paraná*, Viaro apresenta alguns traços psicológicos da figura de Lange, trazendo elementos que ajudam a compreender como este se relacionava com as pessoas de sua época:

Fritz Lange de Morretes, como se fazia se chamar, era uma pessoa polida no trato social, porém bem estranha e bastante manhosa: Correta em seus deveres, teimosa em suas elucubrações dispunha os numeros do universo segundo certa ordem, para que tudo desse certo para êle, naturalmente – Tanto dá fazer o Acir Guimarães⁴⁸ exclamar rindo: “Você Lange, tem um defeito descomunal: quer que o mundo se incline à sua passagem, que o sol, a chuva, o calor regulem seus raios a seu gôsto – é muito exigir isso rapaz – às vêzes temos que concordar a contra gôsto, porque existem outras vontades, outras liberdades, outros enfins que desejam um tom diferente nas coisas, têm outros gôstos. Nem todos os homens são artistas e seria mesmo um verdadeiro pesadelo se todos fôssem. Não esqueça, amigo Lange, que as leis foram sempre feitas por gente inteligente e prática e não por gênios.

E o Lange ouvia o sermão em silêncio, mordendo o cigarrinho de palha e, meneando a cabeça, ia-se embora sem cumprimentar ninguém e sem retrucar às mordacidades do amigo, pois de certa maneira o outro tinha razão. Mas o Lange era assim, ninguém mais podia mudá-lo. Quando punha uma coisa na cabeça ninguém podia demovê-lo, nem mesmo dona Bertha [sua esposa], que tanto escutava. Continuava seu caminho mesmo que isso fosse ruinoso para êle. Era bastante desprendido em questão de dinheiro, mas sofria da nascente nostalgia política que regressou após a ditadura, por sorte que esta fraqueza durou pouco, pois seus arrebatos emotivos estavam por demais contrastantes com a paciente e astuta espera dos sorridentes políticos de então. Era, em tudo quanto emprendia, quase absoluto, mesmo sentindo no adversário certo valor específico; lutava ferrenhamente, tomava decisões drásticas para que fôssem notadas, sabendo de primeira quanto iam lhe custar tais posições, quase sempre insustentáveis.

Sua saída da Escola Normal de Curitiba foi motivada por um decreto federal que tolhia ao professor de desenho o direito de entrar em bancas de exame de matérias não afins. Ninguém dos colegas tinha culpa desta providência ministerial, mas êle criou o caso que devia voluntariamente afastá-lo do cargo ocupado com tanta proficiência. Talvez esta sua

⁴⁸ Pertenceram ao círculo de amigos de Frederico Lange de Morretes: João Turin, João Ghelfi, Zaco Paraná, Acir Guimarães, Adir Guimarães, Frederico De Marco, Oswaldo Piloto, Walfrido Piloto e outros. (MORRETES, 2006, entrevista)

resolução tenha fluído profundamente para encaminhar sua nascente vocação para as pesquisas no amplo e quase inexplorado campo dos moluscos que lhe dera em pouco tempo um lugar de destaque entre os malacólogos mundiais: isso para honrar sua terra natal que tanto amou, enaltecendo-a em largas e saborosas pinturas, hoje em poder de privados. Êste homem hoje não é mais – dorme seu sono – talvez tranqüilo – no pequeno cemitério de Morretes, onde outros nomes ilustres lhe fazem companhia. Mas êste homem deixou curiosas recordações entre aqueles que o conheceram que merecem ser relatadas para que os curitibanos possam conhecer melhor os traços psicológicos de um de seus filhos mais ilustres. (VIARO, 1959, p. 14)

É interessante notar como Guido Viaro descreve a fala de Acir Guimarães, jornalista da *Gazeta do Povo*, e as reações de Lange de Morretes ao amigo. Lange não abria mão daquilo em que acreditava. Quanto ao envolvimento com a política, no já mencionado artigo *Arte e Fisco*, Lange criticava a atitude do Ministro da Fazenda da época que pretendia implantar uma política de impostos à produção artística. Lange defendia a profissionalização dos “artistas autênticos” ao invés da institucionalização da arte. Numa passagem de *As regras da arte*, Bourdieu fala sobre as lutas internas do campo artístico entre os defensores da “arte pura” e os da “arte burguesa” ou “comercial”. Ele diz que “...cada um visa impor limites do campo mais favoráveis aos seus interesses ou, o que dá no mesmo, a definição das condições da vinculação verdadeira ao campo (ou dos títulos que dão direito à condição de escritor, de artista ou de cientista) que é a mais apropriada para justificar por existir como existe” (BOURDIEU, 1996, p. 253). Visto por esse ângulo, a luta dentro do campo artístico ocorrem para diferenciar os artistas ditos “autênticos” dos “não-autênticos”.

O posicionamento de Lange mostra como ele se tornou um empecilho para os propósitos políticos de Manoel Ribas, que tentava aplicar a política de impostos das obras de arte no Estado. Na verdade, a intriga entre os dois parece ser de ordem pessoal. Apesar de que, como professor da Escola Normal, Lange faltasse às aulas e, como figura social, discordasse das atitudes políticas de Ribas, a questão é que Lange ocupava um cargo público e mantinha boas relações sociais. Manoel Ribas fez uso de sua posição como político e afastou Lange da docência da Escola Normal devido às faltas deste, que veio a ser um motivo oficial para a demissão.

Sobre as aulas da Escola Normal, Luís PILOTTO (2004, depoimento) diz que Lange faltava constantemente porque viajava muito. Segundo Pilotto, nessa mesma época, Lange fazia estudos de Malacologia, uma paixão e atividade além da arte e da

docência as quais exercia. Sobre a licenciatura, parece que a vida corriqueira da sala de aula não encantava muito Lange de Morretes. Ele queria mesmo a descoberta, o contato com o “ar livre”, que tanto sua pintura, de influência impressionista e temática de paisagem, como a malacologia, com expedições em regiões litorâneas e fluviais, lhe proporcionava. Sendo assim, a questão da licenciatura aparece em sua constituição psicológica enquanto um “caráter formador” [*bildung*⁴⁹], uma marca de sua origem familiar e formação acadêmica na Alemanha.

No que diz respeito à saída de Lange de Morretes da Escola Normal, na qual ocupava o cargo de professor vitalício, uma citação da análise feita por Alir Ratacheski acerca dos *Cem Anos de Ensino no Estado do Paraná*, no ano do 1º. Centenário de Emancipação Política do Paraná, explica muito bem a posição de Ribas:

Manoel Ribas deu nova feição à rotina escolar. O **serviço de inspeção escolar**, que se achava abandonado desde 1929, foi restabelecido e **punidos severamente os professores faltosos**. Os **delegados de ensino** percorriam diuturnamente todo o Estado e as Escolas esperavam essa visita, que recebiam com verdadeira distinção, porque êles traziam a mensagem do governo aureolado de certa mística, e as notícias dos mais recentes acontecimentos educacionais.

Não se destacou Manoel Ribas no setor do ensino propriamente dito. Nenhuma inovação pedagógica foi introduzida, a não serem as tentativas que faziam na Escola Normal com Erasmo Pilotto e um pugilo de idealistas que nunca tomou conhecimento da revolução. [grifo meu] (RATACHESKI, 1953, p. 34)

Lange se preocupava com a burocracia que envolvia o processo de institucionalização da arte no Paraná. Uma das discussões era a profissionalização artística no Estado. Tal preocupação se torna nítida em seus depoimentos sobre a Sociedade dos Artistas do Paraná (SAP), para a qual convocou vários artistas para participarem. A SAP promoveu concertos, exposições e conferências, eventos artísticos e culturais que tiveram grande repercussão perante a comunidade. Durante a pesquisa foram encontrados poucos documentos oficiais referentes à associação, talvez não houvesse uma preocupação com registros oficiais. O Museu de Arte Contemporânea, por exemplo, possui apenas um exemplar das edições do Salão Paranaense organizado pela sociedade (III SALÃO PARANAENSE, 1934). As

⁴⁹ O termo alemão *bildung* quer dizer: 1. Formação; 2. Cultura, educação; 3. Constituição, organização. Nesse caso, aqui caberia também a discussão sobre o conceito de cultura no pensamento filosófico e sociológico alemão tratado por Norbert Elias.

informações mais convincentes que comprovam as atividades desenvolvidas pela instituição aparecem em artigos e notas publicadas na *Gazeta do Povo* do período.

Na tentativa de compreender a idéia que se tinha naquele momento do papel da arte e do artista, um dos poucos materiais ao qual se pode recorrer é a Primeira Conferência da Sociedade dos Artistas do Paraná, publicada em forma de livro com o título *Conceitos Philosophicos de Arte*, por Lindolpho Barbosa Lima. Foram encontradas poucas referências biográficas sobre esse autor. Sabe-se que era Bacharel em Ciências Jurídicas e Sociais e que na década de 1930, publicou alguns livros sobre política, espiritualismo e critica de arte. Partindo das suas obras que estão no acervo da Biblioteca Pública do Paraná (BPP), percebe-se que havia uma sociabilidade entre ele e outros intelectuais e artistas paranaenses, o que pode ser constatado não só pela sua participação na Primeira Conferência da SAP, mas pelas dedicatórias das obras existentes⁵⁰.

Barbosa Lima traz algumas considerações teóricas sobre a arte, mostrando então que os artistas tinham contato com esse tipo de discussão estética e estavam integrados fisicamente, constituindo uma figuração, conforme o termo de Norbert Elias. Em *Conceitos Philosophicos de Arte*, Barbosa Lima trata de alguns conceitos da arte: suas modalidades, seus princípios, sua relação da concepção do ser, do espírito e da humanidade, e também sua relação com o meio social. Ele fala sobre a importância da personalidade do artista tanto para o seu ofício quanto para a sua produção. Sendo assim, ele diz que “a arte não é simples expressão de uma emoção. Para que a expressão de uma emoção seja qualificada de arte, é preciso que a interpretação do sentimento tenha por base o subjectivismo da personalidade. [Pois,] não é artista quem não tem personalidade.” (LIMA, 1931, p. 5)

A partir daí, LIMA (1931, p. 5-37) define as modalidades da arte, entre elas, dois tipos de arte e de artista: *a arte subjetiva*, que é aquela produzida pelo artista de

⁵⁰ Numa delas, diz o seguinte: “Ao caro amigo Lange de Morretes, em homenagem ao seu grande talento artístico e em testemunho de meu affecto e admiração.” Lindolpho Barbosa Lima. Curitiba, 17 jan. 1930. (LIMA, L. B. **A América Latina e a paz**. Curitiba: Livraria Mundial, 1929, 52 p. Doação de Osvaldo Pilotto em 15/02/1966). Lima também escreveu um artigo em três partes sobre o quadro *Alma da Floresta*, de Lange. Outras obras do autor também possuem dedicatórias a outras pessoas: LIMA, L. B. **Decadência e restauração** (manifesto à Nação). Curitiba: Livraria Mundial, 1930, 160 p. e **A Revolução e a restauração política do país**. Curitiba: Livraria Mundial, 1932, 75 p.

individualidade própria e a *arte da objetividade do meio*, que é aquela do artista de alma social. Os princípios da arte correspondem ao fator da imortalidade, perfeição e eternidade e são definidos como os motivos que revelam as emoções da vida natural, social e humana. Para ele, o amor é o princípio eterno da arte, que como atividade criadora, se inscreve na vida através da beleza. Ao falar sobre a arte no meio social, o autor diz que o artista da palavra e da pena (orador, escrito, filósofo, sociólogo) ao criar teorias fascinantes pelo amor que tem pela humanidade sofre por ser mal compreendido. Nessa obra, é possível identificar a concepção de arte que se fazia presente naquele momento. Fica nítida a ligação da arte com a idéia de progresso, que segundo o próprio autor, “determina tempos” e “marca épocas”. Nessa visão, a arte é vista como um ideal de perfeição e o artista é o inspirador de emoções. A arte é algo indivisível, ela é uma só, ela deve atingir um ideal evolutivo de perfeição.

Um artigo publicado na *Gazeta do Povo* em 11 de janeiro de 1931, com o título A FUNDAÇÃO DA SOCIEDADE DOS ARTISTAS PARANAENSES (1931, p. 1), comenta que na ocasião da fundação da sociedade, Lange de Morretes presidiu uma seção na qual explicou os motivos que o levou a lutar pela sua fundação e levar adiante os interesses dos artistas e cultores paranaenses de arte. Nesse evento, foi criado o Conselho Deliberativo da SAP com seus quatro representantes de cada ramo de artes. Ficou decidido também que os sócios seriam de três naturezas: “sócios-artistas”, “sócios-amadores” e “sócios-beneméritos”. Além disso, procedeu-se a eleição da primeira diretoria: presidente: Alfredo Andersen, vice-presidente: João Turin, secretário: Odilon Negrão, tesoureiro: V, V. Shvvansee, bibliotecária: Bertha Lange de Morretes, orador/consultor jurídico: Samuel Cesar.

É muito interessante notar que esses nomes que compunham o quadro administrativo da Sociedade dos Artistas do Paraná dizem respeito a pessoas que faziam parte do círculo social de Lange de Morretes. Nesse caso, Alfredo Andersen, que foi seu professor e já o conhecia há muito tempo; João Turin, um grande amigo e co-autor da estilização paranista; Bertha, a sua esposa mostra aqui sua presença; Odilon Negrão e Samuel Cesar, colegas e escritores-colaboradores da *Ilustração Paranaense*. No caso deste último, como um grande admirador de Lange, colaborou com várias críticas de arte sobre os trabalhos deste.

Em 1931, Lange concedeu uma entrevista comentando sobre as atividades da SAP. Essa entrevista, ilustrada com uma foto do artista, foi publicada em 11 de abril daquele ano, com o título *Para Defender e desenvolver a arte Paranaense* e subtítulo *Fritz Lange de Morretes palestra com a Gazeta do Povo – o que tem feito e o que vai fazer a Sociedade de Artista do Paraná*. No depoimento, Lange comenta sobre questões importantes para compreender sua relação com a política da época, no que se refere às atividades artísticas promovidas pela SAP:

Já se noticiou a fundação, nesta capital a Sociedade de Artistas do Paraná, gremio que congrega os artistas conterraneos para melhor defeza e desenvolvimento de sua classe.

Hontem num encontro fortuito com Lange de Morretes, artista paranaense, que dispensa referencias e organisador do novel gremio fizemol-lo falar sobre a existencia, actividade e fins da Sociedade de Artistas do Paraná. Ouçamol-o:

– A Sociedade de Artistas do Paraná vai de vento em popa. Vai muito bem. Não quero dizer com isto tenha vencidos todos os obstaculos, Nem o poderia, como sociedade nova que é. As pessoas que estão á sua frente são timoneiros velhos e acostumados a lutar. No momento em que todos os socios comprehendem as finalidades da Sociedade, está terá em cada um deles um propagandista. Então a sociedade poderá ampliar e augmentar os seus emprehendimentos, de modo a dilatar as vantagens dos socios, que já não são pequenas.

Quizemos saber de Lange de Morretes o que pretende executar em nosso meio o gremio artístico que fundou. Respondeu-nos:

– O programma da SAP é amplo. Quer tirar a arte, no Paraná, do marasmo em que se encontra, mal esse que não nos é peculiar, mas que está alastrado em todo o paiz. O mal está generalizado em todo o Brasil. Tanto que se fundaram sociedades com a mesma finalidade, simultaneamente, no Rio e em S. Paulo. Mas voltemos ao programma da Sociedade. A SAP terá como finalidade incentivar as artes, elevar o nível cultural do Estado e defender os interesses das classes artísticas associadas. Para conseguir esse desiderata promoverá uma bibliotheca especialmente technica. Envidará também todos os esforços para conseguir uma séde propria para concertos, conferencias, exposições de pintura e outros tentamens. Ao mesmo tempo que cuidará de resolver estes problemas procurará estabelecer contacto com o governo do Estado apresentando sugestões aos poderes capazes de favorecer o desenvolvimento das artes no Paraná.

– E já tem feito alguma couza a SAP nesse sentido?

– Fez o que foi possível fazer no curto tempo de sua existencia. Dirigiu um memorial ao sr. General Interventor federal expondo a situação da arte no Estado, suggerindo medidas em seu favor, medidas que de nenhum modo onerarão o erario estadual. Agora, uma comissão nossa está elaborando um grande memorial ao sr. Ministro da Educação, afim de resolver certas questões que se prendem a legislação federal. Foi essa actividade da Sociedade, que devido o seu character, não poude ter publicidade. Hoje a SAP se apresentará ao publico curitybano, no Theatro Guayra, em seu primeiro concerto, em que se tomarão parte cantores, violinistas e pianistas.

Interrogamos Lange sobre o meio artístico paranaense, o seu desenvolvimento e a sua apparente ou real apthia nestes ultimos tempos. O pintor patricio falou:

– O Paraná, meu amigo, é synthese da belleza nacional. Tem os vastos campos do sul, as florestas e os rios enormes do norte, tem uma costa bellissima como os outros Estados. A Serra do Mar, com o magestoso Marumby, não é inferior á de outras partes. Vila Velha tem seu encanto especial. Os saltos do Iguassú e das Sete Quedas não tem rivaes. E tem o pinheiro, recto e altivo, que serve de symbolo aos seus filhos.

Não é de admirar, portanto, que o paranaense seja idealista. E é justamente esse idealismo que prende o filho ao torrão natal querido fazendo-o as vezes soffrer as consequencias de um meio ainda pequeno, mas soffrer sem se queixar, porque é paranaense e não pode trocar o bem estar em outra parte pelo seu Paraná.

Entre os idealistas do Paraná ha muitos capazes de conquistar um futuro brilhante, tanto entre o manejaadores de pena, com entre os que trabalham o pincel, tanto entre os que dominam um instrumento como os que, com sua vóz, sonorizam as maravilhas do canto. A Sociedade de Artistas do Paraná os trará a publico, apresentando-os em audições ou expondo e publicando-lhes as obras.

Como vê a Sociedade demonstra não ser ephemera a sua existencia. Já realizou alguma couza, mas isto não é nada, pois pretende realizar muito porque o campo de sua actividade é immenso e inquebrantaveis são as forças que animam os seus dirigentes. (MORRETES, 1931, p. 1, 3)

Segundo Lange de Morretes – idealista da Sociedade dos Artistas do Paraná – esta tinha como propósitos o incentivo às artes, a defesa das classes artísticas associadas e o aumento do nível cultural do Estado. Lange não aceitava a proposta do Governo do Interventor Manoel Ribas de implantar uma política cultural que prejudicasse os “artistas autênticos”. Lange era um artista reconhecido, mas isso não foi suficiente para mudar sua figura de “artista em descompasso”. Isto porque no auge do paranismo, assim como João Turin, ele produziu uma arte cada vez mais voltada para os ideais políticos – na medida em que a arte trazia em si um discurso que agradava aos interesses políticos em formar uma identidade para o Paraná. Quando se inicia o Estado Novo, de certa forma há um desinteresse do Estado pela arte representativa da identidade regional.

Em 25 de outubro de 1931, uma nota na *Gazeta do Povo* falava sobre o PRIMEIRO SALÃO PARANAENSE (1931, p. 2) que seria promovido pela Sociedade dos Artistas do Paraná, localizada na Avenida João Pessoa n°. 461, no Prédio da alfaiataria Tainel⁵¹. A abertura do evento se daria em 3 de novembro daquele ano e o júri do salão seria composto por Alfredo Andersen, João Turin e Ludovico Doetsch. O evento ainda contaria com uma retrospectiva da obra de Alfredo Andersen.

⁵¹ O artigo SOCIEDADE DE ARTISTAS DO PARANÁ (1933, p. 3) menciona a Rua XV de Novembro n°. 461 como o endereço da SAP. Contudo, seguindo o sentido da Praça General Osório, a Rua XV de Novembro se confunde com o calçadão da Avenida Luiz Xavier, que no período do governo de Getúlio Vargas, passou a se chamar Avenida João Pessoa. Certamente era nesta avenida o endereço correto. É possível também que o nome da alfaiataria tenha sido aportuguesado pelo jornal, pois conforme MARCASSA (1989, p. 120), que faz uma listagem das alfaiatarias de Curitiba, o nome que apresenta a grafia mais próxima é Theinel & Guis (Alfaiataria Avenida). Considerada a menor avenida do mundo, a Avenida Luiz Xavier desde a década de 1920 era a “artéria principal” da cidade, tornando-se uma espécie de passeio obrigatório para os jovens namorados. (DE BONA, 2004, p. 12)

Em 4 de novembro saía outra nota no mesmo jornal sobre A INAUGURAÇÃO DO PRIMEIRO SALÃO PARANAENSE (1931, p. 1). Essa nota informava que o evento, que havia acontecido às 15 horas do dia anterior, teve a presença do prefeito de Curitiba Cel. Joaquim Pereira de Macedo e de outras autoridades políticas e diplomáticas. A exposição ficaria aberta das 14 às 22 horas e a entrada era franca para os sócios, familiares e expositores, sendo que os demais visitantes deveriam pagar 500 Rs pela entrada e concorrer a um prêmio.

Em 7 de dezembro de 1932, saía uma nota na *Gazeta do Povo* com o título: *Isentas de impostos as exposições de pintura e escultura e as obras de arte vendidas*. Essa nota reproduzia um telegrama recebido do Rio de Janeiro no qual Manoel Ribas dizia a seguinte mensagem: “Rio, 6 – Vão ser isentas de todos os impostos as exposições de pinturas e esculturas e quaisquer obras de arte vendidas pelo seu autor, Despacho favorável do ministro. / Saudações cordiais. / (a.) Manoel Ribas.” (RIBAS, 1932, p. 1). Na outra semana, em 15 de dezembro de 1932, saiu uma nova nota na *Gazeta do Povo* informando que estavam abertas as inscrições de artistas para o salão promovido pela SAP. (SEGUNDO SALÃO PARANAENSE, 1932, p. 6)

No ano seguinte, na *Gazeta do Povo* de 18 de agosto de 1933, em SOCIEDADE DE ARTISTAS DO PARANÁ (1933, p. 3), a SAP anunciava grandes eventos artísticos, entre eles, um concerto musical e uma conferência literária. Nos eventos, os artistas que fariam parte do júri seriam: Guido Viaro, responsável pela seção de pintura, e Bertha Lange de Morretes e João Pöéck, conselheiros da seção de música. Frederico Lange de Morretes, Sá Barreto, e Francisco Leite foram designados como redatores para tratar de uma seção jornalística de arte. Francisco Leite daria uma conferência sobre folclore e Sá Barreto faria uma palestra num Concerto no Teatro Guaíra. No jornal também aparecem os nomes de Alceu Chichorro e Dr. Toscano de Brito como novos sócios da SAP, da qual já faziam parte: Sá Barreto, Francisco Leite, Raul Messing, Lange de Morretes, João Turin, Ciro Silva, João Pöéck, Ludovico Seyer, José Guimarães, Kurt Boiger, Francisco Pinovv, Thorstein Andersen, Guido Viaro, Bertha Lange de Morretes, René Deurainne, Bianca Bianchi e Charlotte Frank.

Não se sabe por quais motivos que a SAP teve curta duração. A maior contribuição dela foi a de ser uma primeira experiência de organização dos artistas enquanto categoria profissional, o que deu origem à Sociedade Amigos de Alfredo Andersen aproximadamente em 1940. O envolvimento de Lange de Morretes com a SAP também acabou em meados da década de 1930 e o artista buscou se aproximar de outras instituições culturais. Nesse período, no governo do Interventor Manoel Ribas aconteceram várias mudanças na esfera de poder dessas instituições. O Museu Paranaense foi alvo dessas mudanças, representando um bom exemplo de como se dava a relação entre o poder executivo e as instituições culturais. Em 1935, na eleição para a direção da instituição, aconteceu mais uma das divergências entre Lange e Ribas. O cargo que Lange ambicionava e que lhe cabia perfeitamente, pois já havia se iniciado no campo da ciência com seu pioneirismo na malacologia brasileira. Apesar disso, Manoel Ribas designou José Loureiro Fernandes^X, que também tinha experiência científica, para assumir a direção⁵². Irritado, Lange aceitou um convite para trabalhar no Museu Paulista e partiu com a família para São Paulo. As intrigas entre Lange e Ribas chegariam ao seu fim.

Sobre o Museu Paranaense e sua relação com a sociedade do Paraná do início do século XX, praticamente não há referências à instituição na bibliografia existente sobre os museus no Brasil. Em seu artigo *A Era dos Museus*, Lilia SCHWARCZ (1989) comenta sobre a representatividade que os diretores dessas instituições tinham na República Velha. A autora analisa os momentos de nascimento, apogeu institucional e decadência dos museus brasileiros no período de 1870 até a década de 1930. Pode-se perceber a personificação dos museus através dos vultos que estavam na direção dos mesmos, a exemplo de outras instituições como o Museu Paulista, o Museu Nacional e o Museu Paraense Emílio Goeldi. O Museu Paranaense se enquadra nesse discurso.

O Museu Paranaense foi fundado oficialmente em 1876, e, a partir de 1882, como órgão oficial, constituiu-se no terceiro museu público do Brasil. Criado como

⁵² De acordo com os *Relatórios* do MUSEU PARANAENSE (1924-1949, p. 329), Loureiro foi nomeado nos termos da Lei nº 67 de 13 de janeiro de 1937 para exercer o cargo de diretor da instituição que tinha assumido desde 30 de dezembro de 1936. Este permaneceu no cargo de 1936 a 1943, e depois de 1945 a 1946.

um museu de história natural e gabinete de curiosidades, com a direção de Romário Martins, o museu sofreu transformações com o objetivo de se tornar uma instituição científica. Quando a instituição passou a ser dirigida por Loureiro houve uma mudança de especialista e de público. Loureiro estava ligado ao Círculo de Estudos Bandeirantes, cujos princípios católicos iam contra os clubes maçônicos, como o Instituto Histórico e Geográfico do Paraná, do qual Romário Martins e outros representantes do Movimento Paranista faziam parte.

A disputa de Lange pela direção do Museu Paranaense não teve só seu lado negativo, pois, por outro ponto de vista, a partida dele para São Paulo foi fundamental para a consolidação de sua carreira no campo da Malacologia, no qual fez várias expedições científicas e publicou diversos trabalhos. Em São Paulo, entre 1938 e 1943, Lange teve seus artigos publicados em vários periódicos, entre eles a *Revista do Museu Paulista*, o *Livro Jubilar do professor Lauro Travassos*, a *Revista da Indústria Animal*, os *Arquivos de Zoologia do Estado de São Paulo*, os *Arquivos do Instituto Biológico* e em *Papéis avulsos do Departamento de Zoologia da Secretaria da Agricultura*. Contudo, a relação de Lange com o Museu Paranaense não acabaria na disputa pela direção. Em meados dos anos 1940, Lange retorna ao Paraná. Em 1947, ele participou do movimento em prol da criação da Embap, instituição na qual havia se tornado professor e, alguns anos depois, ele foi contratado pela reitoria da então Universidade do Paraná, para trabalhar como pesquisador. As suas publicações científicas se deram nos *Arquivos do Museu Paranaense* entre os anos de 1949 e 1954⁵³.

No ano de 1949, Lange de Morretes publicou em São Paulo e no Paraná o *Ensaio de Catálogo dos Moluscos do Brasil*, obra conhecida internacionalmente no campo da malacologia e que seria complementada mais tarde pela *Adenda e corrigenda ao Ensaio de catálogo dos moluscos do Brasil*, publicada pelos *Arquivos do Museu Paranaense*, vol. X, em dezembro de 1954. Embora grande parte daquela obra tenha sido superada, as listagens de moluscos terrestres e dulcícolas nela contidas permanecem atuais, servindo para pesquisadores. Fato que já aparecia na introdução dessa obra, na qual o autor diz o seguinte:

⁵³ Sobre as publicações de malacologia, ver o Apêndice 2, *Produção intelectual e científica*.

Este “Ensaio de Catálogo” representa o primeiro arrolamento de moluscos do Brasil. Longe de ser completo é, todavia um passo avante na catalogação de nossa fauna e se for útil aos interessados terá preenchido a sua finalidade.

Grande número de espécies de minha propriedade encontra-se ainda em estudo, nele não figurado.

Cumpro aqui o grato dever de agradecer a todos que enriqueceram a minha coleção com valiosos donativos, também, àqueles que dactilografando e revisando, abnegadamente, concorreram para a realização dêste trabalho.

São Paulo, junho de 1949.

O autor. (MORRETES, 1949, p. 5)

Grande parte do acervo malacológico do Paraná se deve ao trabalho pioneiro de Frederico Lange de Morretes. Mesmo após sua morte, o Museu Paranaense não teve outro pesquisador que o substituísse em sua especialidade científica⁵⁴. Ao longo de sua carreira como malacologista, o material coletado por ele no litoral paranaense teve como depósito, inicialmente, o próprio Museu Paranaense. O desmembramento da instituição no Museu de História Natural do Capão da Imbuia ocorreu inclusive devido ao grande número de objetos malacológicos coletados por ele. Segundo um *Informativo do Museu de História Natural* (LOPES, 1993, p. 2), esses lotes se encontram nessa instituição somando-se mais de 2100, aproximadamente 47% da coleção.

Além de sua produção científica, Lange de Morretes deixou outros escritos inéditos em prosa e em verso⁵⁵, datados entre meados da década de 1930 e fim da década de 1940, como as brochuras *Erna e Maria Aparecida: duas mulheres que encontrei no caminho da minha vida*, *Fraqueza (versos)* e *Um pedaço do Brasil*. Esses materiais, que são resultados do investimento do artista no campo literário, permitem compreender melhor vários aspectos de sua carreira e de sua produção, tanto científica quanto artística.

⁵⁴ Nos *Relatórios* da instituição do período subsequente ao da sua morte, aparecia a seguinte mensagem: “Cargos vagos: Tem o Museu a lamentar a perda da eficiente colaboração do malacologista contratado pela Reitoria da Universidade Frederico Lange de Morretes, falecido em 1954, e cuja vaga até agora não foi preenchida.” (MUSEU PARANAENSE, 1950-1969, p. 38)

⁵⁵ Tais escritos foram encontrados por Márcio Ferreira da Luz enquanto fazia arrumações em sua biblioteca nos guardados de seu falecido pai, Nelson Luz. Márcio enviou o material pelo correio de Apucarana para Curitiba, em janeiro de 1997, ao extinto Museu de Arte do Paraná, no período em que Ennio Marques Ferreira era diretor. Em carta a este, Márcio diz que, provavelmente, esses escritos teriam sido entregues pelo próprio autor ao seu pai. Atualmente esse material pertence ao acervo do Museu Oscar Niemeyer. Os processos burocráticos da permissão para fotografar esses documentos duraram um mês, fato que prejudicou o andamento da pesquisa.

Em *Erna e Maria Aparecida*, Lange de MORRETES (1948) trata sobre o significado e a importância que cada uma dessas mulheres teve em sua vida. Numa leitura cuidadosa dessa obra, observa-se que essas personagens refletem períodos diferentes de sua vida, pois Lange divide seu texto em duas partes que seguem uma ordem cronológica entre antes e depois de ter deixado o Paraná e passar a viver em São Paulo. Ao mesmo tempo, a presença dessas duas figuras em sua vida serve como uma metáfora da dualidade que o cerca: as atividades de sua carreira na arte e na ciência. Assim, o autor agradece a essas mulheres pelo que significaram em sua vida: Erna pelo “amor ao belo” e Maria Aparecida pelo “amor à verdade” e ambas pela fé em sua pessoa.

Erna era empregada doméstica e modelo profissional nas horas vagas. (MORRETES, 2006, entrevista). Ela era a modelo que lhe permitiu a origem de várias telas da temática das *Dríades e Pinheiros*, posando para ele mais ou menos entre 1927 e 1930. Nesse escrito, Lange aponta algumas características de Erna: órfã, checoslovaca, imigrante no Brasil em companhia de sua tia e de um jovem irmão; jovem de 18 anos, “camponesa de saúde física e mental”; mostrava sede de leitura e apesar da idade, já havia lido as principais obras da literatura universal. Ele diz que, como o tempo, sua biblioteca passou a ser dela também⁵⁶. Os dois chegaram até a ter certo envolvimento amoroso, pois conforme Lange, Erna chamou atenção dele desde a primeira vez em que esteve em seu atelier: “No dia da sua primeira visita a meu atelier expus-lhe com certo entusiasmo a idéias do meu grande quadro e acariciando com vista sua bela figura da cabeça aos pés. Erna, encantada com o meu projeto, compreendeu a súplica do meu olhar.” (MORRETES, 1948, p. 6). O artista-cientista ainda relata de uma forma poética o episódio ocorrido que levou ao desfecho de uma atração física mútua:

Numa tarde pintávamos entre os rochedos do Brejetuba, outeiro coberto de palmeiras que limita ao sul a praia de Guaratuba, quando fomos surpreendidos por uma tempestade, armada de um momento para outro.

⁵⁶ Segundo Berta, a biblioteca de seu pai era formada por livros de literatura, arte e ciência, além de obras raras. Parte dos livros encontra-se em São Paulo, na residência dela. O que ficou em Curitiba, os “amigos” levaram. Também foram levadas duas máquinas fotográficas *Leika* e o instrumental científico. (MORRETES, 2006, entrevista)

Guardamos a tralha em gruta próxima e apreciamos, de lage elevada, o desenrolar da fúria na atmosfera.

Negras nuvens fundiam-se nos altos criando tenebrosidade temporã. O limite entre o céu e o oceano havia desaparecido. Rugia o mar. Raios viscavam a negrura do firmamento e trovões sacudiam tudo que se encontrava no negror do espaço.

Com furor soprava o vento e chibateava impetuosamente com a chuva catadupal o que encontrava.

Enormes vagas davam de encontro ao rochedo e esfaceladas empinavam a enormes alturas, varrendo depois, com seu líquido espumejante, o granito sôbre o qual repousávamos.

No auge do temporal, quando êle em nada podia ser superado, nem na fúria do vento, nem no reboar dos trovões, nem nos raios ofuscantes, nem na raiva do mar, Erna jogou-se ao meu peito e deu-me um beijo.

Foi aí que nasceu a idéia da grande tela dos ‘Náufragos’. (MORRETES, 1948, p. 12-13)

E é assim que Lange de Morretes finaliza esse texto sobre Erna, antes de falar sobre Maria Aparecida:

Para tudo existe um fim. Numa tarde Erna chegou-se a mim e confiante abriu seu coração.

Tinha amadurecido nela a vontade de ser alguma coisa na vida.

Manifestou-me o seu desejo de ir à Europa e lá fazer um curso.

Anuí a seu pedido. Nem poderia proceder de outro jeito pelo muito que Erna significou para minha arte.

Finalmente partiu. Levava no coração uma firme esperança mas dos seus olhos corriam lágrimas no momento da despedida.

Cursou sua escola, casou-se e é muito feliz. É tudo que sei de Erna e que muito me alegro quando dela me recordo. (MORRETES, 1948, p. 14-15)

Maria Aparecida foi sua auxiliar no Museu Paulista. Ele e Cidinha, como a chamava, mantiveram uma grande e profunda amizade que ultrapassou até a diferença de vinte anos de idade entre eles. Lange aponta algumas qualidades de Cidinha que lhe faltavam e que julgava importante: desembaraço, bom humor, excelente memória e agilidade manual. Segundo ele, Cidinha foi responsável pela realização de grande parte de sua produção científica e literária, pois, devido às suas habilidades de datilógrafa, datilografou mais de três mil páginas manuscritas, algumas vezes de difícil decifração⁵⁷. Ele se recorda das palavras de Cidinha quando, um dia, ela chegou ao trabalho e ele já se encontrava em atividade. As palavras dela o fizeram refletir sobre a sua vida:

– Professor lembre-se de que a vida não foi feita só para trabalhar!

Esta frase mais tarde deu-me a pensar. Que havia feito até então a não ser trabalhar incessantemente? O trabalho também pode tornar-se um vício. Anos a fio trabalhei, sem dia

⁵⁷ Inclusive essas brochuras citadas foram datilografadas por Maria Aparecida.

de fêria ou de licença, fazendo tempo integral quando a simples era obrigado, sem remuneração pelas milhares de horas de trabalho extraordinário, para depois receber a paga que recebi por parte do Estado. (MORRETES, 1948, p. 19)

Esse era um fato que até aquele momento Lange não havia parado para pensar. Em São Paulo, Cidinha serviu para ele como um ponto de equilíbrio e motivação. Tanto que o artista-cientista afirma em seu escrito: “A Bondade de Cidinha, em verdade, foi para mim a recompensa de muitos sofrimentos e de inúmeras desilusões. (...) Seu gênio bom e alegre ajudou-me a vencer muita amargura e sua prestimosidade sem par fez com que eu pudesse transformar as contrariedades da vida em estímulos para a produção.” (MORRETES, 1948, p. 22-23). Lange relata que após o trabalho, ele e a amiga costumavam passear pelos parques da cidade. Os dois conversavam sobre assuntos variados, desde profissionais até familiares e íntimos. Depois de recordar os momentos que passou ao lado de Cidinha, o autor finaliza o texto falando do imenso carinho que sente quando se lembra dela.

Na brochura de poemas intitulada *Fraqueza (versos)*, Lange de MORRETES (1946) trata sobre vários temas. Esse material, por si só, permitiria uma rica análise para entender seu pensamento. Contudo, tendo em vista os limites deste trabalho, foi feita uma seleção dos poemas mais significativos. Nos dois poemas seguintes, o autor fala de seus conflitos pessoais e as condições sociais de sua época:

Desânimo

Grande é tudo que me rodeia aqui
Grande queria ser eu e seria também
Basta que a fé que se tem em alguém
Na vida não se perca, como eu a perdi

Todo coração tem a sua maneira
O meu perdoa mas não esquece
O mal que lhe faz e padece
E o guarda sem que o queira

(MORRETES, 1946, p. 16)

Muitos cousas fazem outros dizem.
Sou como a cascavél, bato o guiso
Para avisar que não me pisem.
Mordo a quem não respeitar o aviso
Afirmo de pé e firmo com sangue
Frederico de Morretes Lange

C.J. [Campos do Jordão]

24-2-46.
(MORRETES, 1946, p. 30)

Em outros poemas, o artista-cientista fala sobre o relacionamento com sua mulher, sobre suas atividades profissionais e ainda fornece pistas de como era o seu cotidiano:

Domingo saio mais tarde da cama
E passo a manhã de pijama
Bebo o café sem me afobar
E leio o meu jornal devagar
Tomo meu banho com demora
Aplico ao trato do corpo uma hora
Ouço o rádio e suas notícias
Esperando do almoço as delícias

À tarde lido na biblioteca
Depois tiro uma soneca
Ouço a hora doce e cansado de descansar
Dou graças vir Segunda para trabalhar

S.P. [São Paulo]
23-10-49.
(MORRETES, 1946, p. 104)

Tudo que dá vitória
E traz glória
É feito por fração.

A fortuna de brasileiro
É feita de cruzeiro
Mais cruzeiro que se dobra.

Como queres sem paciência
Na arte ou na ciência
Fazer a grande obra?

S.P. [São Paulo]
23-9-49.
(MORRETES, 1946, p. 76)

Um pintor tôlo e tonto
Tentou passar à tela
Uma tsnada tonta e bela
Ponto.

Antes de tê-la na tela – a tetéia,
A tsnada tonta
Pronta
Já o tinha na teia

S.P. [São Paulo]
24-8-1949.
(MORRETES, 1946, p. 35)

Quando voltares a teu humilde lar,
 No fim do dia cansado de trabalhar,
 Onde tua mulher escondendo seu cansaço
 Te espera sorrir, aperta-a no braço.
 É o salário que merece e não reclama
 Pois trabalha como tu e te ama.

C.J. [Campos do Jordão]
 03-12-45.
 (MORRETES, 1946, p. 57)

Hoje, meu caro amigo,
 Passeava tão enlevado
 Quando o inesperado
 Uma fada me pôs em perigo.

Apressei o passo como pude
 Tentou-me tentar a sorte
 Quando vi seu lindo porte
 Mas sofri um golpe rude.

Riu alegre ao me ver:
 Ó Meu Bem!
 Sabe quem?
 Minha mulher!

S.P. [São Paulo]
 24-8-49.
 (MORRETES, 1946, p. 32)

Um pedaço do Brasil (MORRETES, 1937) é definitivamente a obra em que Lange de Morretes descreve seu amor pelo Paraná. O autor inicia essa obra literária com um conto pautado na mitologia indígena em que ele próprio é o personagem principal. Ele narra uma estória em que magicamente conversa com um grande pinheiro, e este, ao contar sobre as criações de Tupã, lhe dá conselhos sobre como lidar com os problemas sociais de seu tempo. Essa obra está dividida em oito partes ou capítulos, sendo eles: *Campo, Floresta, Saltos do Iguaçu, O pinheiro, Bacaitava, Vila-Velha, A Costa e Serra*. Nela, Lange se mostra um grande “conhecedor” da natureza paranaense em sua totalidade, através de experiências pessoais muito precisas e aguçadas. Partindo da temática proposta por cada subtítulo, o autor estabelece diferenças entre os diferentes tipos de vegetação das paisagens botânicas do sul do Brasil, falando não só sobre a flora, mas também a fauna, comentando sobre os insetos e os animais específicos de cada região e avaliando a presença do índio. Nesse texto, percebe-se que o autor deixa transparecer não só sua experiência visual da natureza,

mas as dos outros quatro sentidos, entre eles, a audição, presente na descrição dos barulhos dos locais que descreve com meticulosidade.

Tendo em vista todos os apontamentos feitos nesse capítulo, partindo da trajetória de Lange de Morretes é possível perceber que a sua produção, tanto científica quanto artística, é marcada por uma ligação muito intensa com a natureza, em especial, a paranaense. Tanto os pinheiros, pintados muitas vezes por ele, quanto os moluscos de seus estudos científicos, o levaram a passar várias horas em contato com a natureza, quer na floresta ou próximo ao mar. No que diz respeito ao pinheiro, é um elemento que está presente em telas de vários períodos de sua vida. A presença desse elemento em sua pintura não diz respeito somente ao fato de ter pertencido ao Movimento Paranista. Isto porque o pinheiro aparece em telas datadas antes do encontro com Ghelfi e Turin e continua até o final de sua vida.

Lange de Morretes foi um homem que nunca se importou em ter tudo bem definido em sua vida profissional, pois sempre esteve “entre uma coisa e outra”. Na pintura, de acordo com várias notas biográficas, ele deixou uma extensa obra composta por mais de 500 quadros, nos quais exalta freqüentemente temas da natureza paranaense⁵⁸. O artista fez exposições no exterior e em várias cidades brasileiras, entre elas Rio de Janeiro, São Paulo e Curitiba. Recebeu algumas premiações fora do Paraná, merecendo destaque a *Medalha de Bronze* no Salão Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, em 1927 e a *Medalha de Bronze* no 15º Salão Paulista de Belas Artes, em São Paulo, em 1949. Apesar de ter dedicado grande parte de sua vida à representação de sua terra natal, no Paraná a *Medalha de Ouro* só lhe foi concedida em caráter póstumo por maioria de votos dos participantes do XI Salão Paranaense de Belas Artes, em 1954. Além dessa Medalha de Ouro *In memoriam*, ele foi homenageado no mesmo ano pelo Clube Concórdia, em Curitiba⁵⁹.

⁵⁸ Sobre suas pinturas e desenhos, ver o Apêndice 3, *Produção Artística*.

⁵⁹ Para maiores detalhes das datas e locais de suas exposições, das premiações e medalhas recebidas, bem como o nome das obras expostas, ver o Apêndice 1, *Exposições individuais e coletivas*.

3 SOCIEDADE, CULTURA E PARANISMO

*Creio em ti, meu Paraná. És a terra do sonho e um dia serás o sonho da Terra!
Dedico-te todos os meus esforços, porque vejo em ti a síntese de beleza nacional, e da nação, em ti, sinto todas as possibilidades.
As maravilhas da Pátria imensa, todas elas encerram nas tuas fronteiras.
Possues os vastos campos do sul, as florestas e os rios enormes do norte.
Tens morros a vales empolgantes e praias cheias de encantos.
Vila-Velha com suas profundas dolinas e seus gigantescos blocos de arenito, desperta extremo agrado.
Arquitetura original, ocultam tuas grandes grutas. Os saltos do Iguassú e do Paraná não têm rivais.
Abrigas o pinheiro, reto e altivo, que serve de símbolo e lema aos ideais dos teus filhos.
Tens uma mescla de raças operosas e sonhadoras. Quem te conhece, conhece a Pátria toda.
Quem te ama jamais ouvidará o Brasil.
Não mais posso guardar o segredo que, há anos, levo comigo. Devo proclamá-lo ao mundo inteiro, para que saiba, de ti, ó meu Paraná, a origem.*

*Frederico Lange de Morretes*⁶⁰

Ao rever a bibliografia existente que com maior ou menor ênfase trata sobre o paranismo, nota-se que as discussões não mantêm um consenso, até mesmo em relação aos significados dos termos paranismo e Movimento Paranista. Devido às dificuldades decorrentes dos significados empregados nesses estudos, para que se pudesse avançar na análise, exigiu-se uma maior clareza na definição desses dois termos. Em certa medida, foi essa uma das preocupações que conduziram esse capítulo.

A primeira seção desse capítulo trata sobre o contexto histórico e sócio-cultural do período vivido por Lange de Morretes no Paraná. Nessa empreitada, busca-se entender como o paranismo se constituiu como movimento integrado, do qual a literatura, a história, a política e as artes fizeram parte. Sendo assim, a análise da trajetória e produção intelectual de Romário Martins, expoente da intelectualidade paranista, ganha todo o sentido.

⁶⁰ MORRETES, F. L. de. **Um pedaço do Brasil**, 1937, p. 1-2.

Partindo disso, a segunda seção pretende reconstituir o panorama geral da integração dos diferentes campos no desenvolvimento do Movimento Paranista, buscando entender como o campo das artes plásticas se constituiu no Estado. Essa discussão culmina na terceira e última seção, a qual se propõe investigar não só a rede de relações sociais de Lange, mas sua inserção no campo artístico paranaense.

Frente a essas questões, algumas categorias sociológicas foram fundamentais para compor esse quadro analítico, como os conceitos operatórios de Pierre Bourdieu, que dão sustento às análises de trajetórias, e o conceito de figuração de Norbert Elias, que permite explicar como e porque os indivíduos estão ligados entre si, constituindo redes de interdependências que engendram códigos e comportamentos. Além dessas categorias sociológicas, a bibliografia sobre a memória, por um lado, ajudou a apontar as incoerências entre as informações das fontes consultadas e, por outro, serviu como teoria de suporte para o entendimento de questões relativas à construção da memória coletiva e o processo de formação da identidade do Paraná.

3.1 O PARANISMO COMO MOVIMENTO

O Paraná começou a existir como entidade política pelo Decreto n°. 704, de 29 de agosto de 1853, que desmembrou a antiga Comarca de Curitiba da Província de São Paulo. Dois lados disputaram pela definição da sede da capital. De um lado, estavam os comerciantes e portuários de Paranaguá que pleiteavam a indicação desta cidade. De outro, os representantes da sociedade campeira, cujos interesses giravam em torno da economia ervateira, madeireira e do gado, que indicavam a pequena vila de Curitiba. Sendo estes a maioria na Assembléia Provincial, eles conseguiram transformar Curitiba em capital através da Lei Provincial n°. 1 de 26 de junho de 1854. Essa elite política procurou identificar o planalto curitibano e a região do litoral como centro de referência para a nova Província.

Na capital paranaense, a idéia de modernidade começou a se desenvolver a partir das transformações que ocorreram no âmbito da sociedade e da cultura no período anterior à República Velha (1889-1930). Nesse período, o republicanismo teve um papel importante, pois a monarquia passou a ser vista como arcaica e o regime

republicano, ao contrário, era tido como sinônimo do progresso. O republicanismo tinha uma ligação forte com o cientificismo e isso fez com que os republicanos fossem marcados por um forte anticlericalismo, marca profunda dos políticos e intelectuais do Paraná. Em oposição à monarquia decadente, acreditava-se que um dos elementos principais do atraso da sociedade paranaense era a vínculo entre o Estado e a Igreja Católica.

O positivismo republicano, marcado pela idéia de progresso, ciência e técnica, serviu como base cultural do período tratado, funcionando como elemento determinante da identidade paranaense. Para dar a idéia de unidade ao Paraná e sua população, a identidade regional se tornava necessária desde o movimento pela Emancipação Política do Estado, que esboçou a gênese do paranismo tomando como base um discurso ufanista e regionalista. A discussão acerca da identidade regional foi, então, impregnada tanto pela visão positivista e anticlerical quanto por certo ideário católico.

Em Curitiba, as primeiras décadas do século XX têm como marca o início do desenvolvimento urbano da cidade. Naquele período o Estado também vivenciava um crescimento econômico devido ao extrativismo da erva-mate. Esses fatores somados às transformações provindas das duas últimas décadas do século anterior, como o conservadorismo político do final do Império e início da República e o processo de integração dos imigrantes, com seus interesses e culturas distintos, serviram de base para o surgimento de várias manifestações culturais. Foi junto com isso que se desenvolveu o Movimento Paranista, quando várias pessoas se envolveram na construção e divulgação de uma identidade para o Paraná, na qual eram exaltadas suas especificidades geográficas: suas riquezas naturais, seu território e sua população.

Ao discutir sobre essa temática, é preciso então rever os principais trabalhos que trataram do assunto. Partindo deles, torna-se necessária uma diferenciação entre a expressão Movimento Paranista e o termo paranismo, tendo em vista a existência de diferentes perspectivas quanto à definição desses termos. Retomando um pouco o uso feito por Romário Martins, *Paranismo*, estaria mais para um sentimento ligado a um ideal, ou seja, uma “forma de pensar” o Paraná relacionado à identidade regional, seja ela na esfera política, econômica ou cultural, com vistas a um futuro próspero.

Decorrente disso, o *Movimento Paranista* foi uma maneira de colocar em prática esse sentimento, essa “forma de pensar” que, só atingiu o caráter de movimento em meados da década de 1920. Como todo o movimento, o Movimento Paranista é datado. Ele é envolvido por uma ação de um grupo de pessoas. Nesse sentido, é objetivo. Diferentemente, o paranismo, enquanto um *sentimento*, não é datado, é subjetivo, ele continuou associado às outras ideologias que surgiram no Paraná em períodos subseqüentes e ainda hoje, visto assim, ele persiste⁶¹.

Em *Regionalismo e Anti-regionalismo no Paraná*, um dos primeiros trabalhos sobre o paranismo, Ruben Cesar KEINERT (1978) situa o regionalismo globalmente, critica as análises culturalistas e funcionalistas sobre essa temática e estabelece um critério de classificação para o caso paranaense. Segundo KEINERT (1978, p. 9, 60-75), o regionalismo no Paraná assumiu diferentes características. Durante o Estado Novo, foi influenciado pelo paranismo. Após 1945, foi marcado por diferentes nuances, compreendendo: o *regionalismo convicto*, durante o governo Lupion (1947-1951 e 1955-1960), o *regionalismo cooperativo*, durante o governo Bento Munhoz da Rocha Netto (1951-1955), e o *Anti-regionalismo*, após 1964, durante o regime autoritário. Desse modo, o autor vê o paranismo como a matriz da manifestação do regionalismo no Paraná, uma “postulação básica” que foi retomada a partir da década de 1930 pelo *regionalismo convicto* e pelo *regionalismo cooperativo*. Para ele, os “sentimentos regionalistas paranaenses” foram reatualizados nas configurações ideológicas que se formaram em seguida.

Em seu trabalho, Keinert adota como recuso teórico-metodológico o conceito de *formação regional* e as concepções de dominação e ideologia. Para o autor, a dominação se limita a garantir a reprodução de interesses dominantes através do controle do aparelho jurídico-político do Estado. Nesse aspecto, esse trabalho pode ser visto como um exemplo da visão dos estudos sócio-políticos e econômicos sobre o regionalismo no Paraná que confundem este com as classes dominantes, ao tratarem o paranismo como uma ideologia das elites políticas locais. Nessa visão, o paranismo e o Movimento Paranista são tratados como sinônimos, pois o autor vê o que no seu caso

⁶¹ É por isso que alguns autores tratam certas personalidades paranaenses posteriores ao Movimento Paranista como paranistas, como por exemplo, Bento Munhoz da Rocha Netto.

seria o Movimento Paranista como uma pré-fase do desenvolvimento do regionalismo no Paraná, a qual ele chama de paranismo.

Na visão de KEINERT (1978, p. 35-51), o paranismo foi um movimento ideológico que se constituiu num “símile regional comedido do ufanismo nacional” e que alcançou vários outros campos de manifestação simbólica ao extravasar os estudos políticos e históricos. O autor diz que foram esses estudos que deram início ao paranismo e destaca a ação dos principais *fundamentadores*: Ermelino Agostinho de Leão^{XI}, Francisco Negrão^{XII} e Romário Martins^{XIII}. Nesse ponto, Keinert dá ênfase aos estudos desenvolvidos por esses intelectuais, caracterizando-os a partir das preocupações temáticas dos autores, estas que estão ligadas à questão dos limites geográficos do Paraná e à propaganda política do Estado. Diante disso, esse capítulo se aterá mais à produção intelectual de Romário Martins, visto que, dentre os intelectuais citados por Keinert, Romário foi o que mais se envolveu com as questões do paranismo, exercendo influência decisiva no pensamento da época.

Romário Martins, não só influenciou seus contemporâneos, mas foi o responsável por vincular os ideais paranistas à prática política. Ao longo de sua trajetória, ele empenhou-se na divulgação da história e das tradições paranaenses, sendo um dos fundadores do Instituto Histórico e Geográfico Paranaense, criado em 1900, e principal fundador do Centro Paranista, criado em 1927. Além do mais, Romário construiu símbolos representativos da memória coletiva que identificavam o Paraná, diferenciando-o do resto do país. A construção simbólica realizada por ele diz respeito à representação do ideal de progresso da civilização do Estado. Um bom exemplo disso aparece na descrição do seu *Ex-libris* (figura 2), feita por ele mesmo:

- O pinheiro alto, eril, de longos braços estendidos para os horizontes, – é o Paraná, transfigurado no símbolo verde das esperanças que se realizam, da hospitalidade acolhedora dos advindos de todos os quadrantes do mundo, da afirmação de força e de altura incitadoras das resistências para o trabalho e para as preocupações altruísticas.
- As flechas rompentes nas direções de levante e do poente indicam as situações da baixada e do planalto, modificadoras dos climas e condicionadoras de exuberância para a vida de todas as espécies; a altura dos ideais paranistas; a raça que povoou de lendas e de deuses o sertão maravilhoso da Aracarilândia, que primeiro viveu e dominou no nosso território, que se fundiu no sangue dos conquistadores, que nele imprimiu o cunho bravio do amor à terra, que estendeu à todas as feições geográficas a nomenclatura que se perpetuou nas serras e nas águas, na flora e na fauna e que possibilitou a exploração e a conquista do sertão.
- As duas hastes de trigo, ao mesmo tempo que no mais nobre dos cereais simbolizam a produção cultural da terra, definem a generalização de nossas atividades em todos os setores da inteligência construtiva e útil.

- A divisa da faixa lembra o gesto hospitaleiro dos Tinguís de Curitiba, ao tempo da entrada dos primeiros povoadores, quando o chefe indígena, fincando na terra a sua vara de comando, designou o local da primeira povoação, dizendo: – “Aqui”!
- E o conjunto dêsses símbolos concretisa, por sua vez, tôdas as aspirações superiores do paranismo: – o devotamento à gleba natal, a ordem e o progresso, a paz e o trabalho, os idealismos civilisadores e a incondicional defesa da integridade, da soberania e da imortalidade do Brasil. (MARTINS, 1946, p. 4)



FIGURA 2 – MARTINS, R. *Ex-libris*. In. MARTINS, 1946, p. 4. Foto e tratamento: Luis Afonso Salturi.

Esse conjunto de símbolos mencionados por Romário Martins em seu *Ex-libris* ganha sentido quando relacionado com alguns dos seus escritos históricos e literários, nos quais o autor tenta resgatar o ponto inicial da história paranaense. Essa preocupação está presente em vários dos seus trabalhos, como em *Curityba: estudo onomástico*. Na primeira parte dessa obra, MARTINS (1926, p. 3-7) traça o histórico da colonização de Curitiba e comenta sobre as diferentes grafias feitas por aqueles que referenciaram essa região em documentos ou em outros escritos⁶². Na parte seguinte, MARTINS (1926, p. 9-16) faz uma análise do prefixo e do sufixo que compõem a origem da palavra *Curitiba* e seus diferentes significados. De modo geral, para o autor o nome da capital paranaense se compõe de duas palavras dissilábicas da língua geral ou *abaneeng*: *Cury*, pinhão, árvore do pinhão, pinheiro; e *Tyba*, muito, abundância,

⁶² Os termos comentados pelo autor são: *Queretuba* (1653), *Campos de Cuiyritiba* (1674), *Campos Geares de Curityba*, *Sertão de Curityba*, *Curityba*, *Villa de Nossa Senhora da Luz de Curityba* e *Campos de Curityba*.

sufixo que corresponde ao *al* português (como em erval, algodoal, etc.). Assim, Curitiba se traduziria como pinhal, pinheiral. Em seguida, Romário faz uma lista de vários estudiosos tupinistas que concordam ou discordam desta interpretação.

Na última parte da obra, MARTINS (1926, p. 17-20) trata da versão caingangue do termo, narrando uma lenda dessa tribo indígena do Paraná que explica a escolha do nome *Curi-Tim*, termo do qual deriva, segundo a lenda, o nome de Curitiba, através de uma alteração portuguesa tanto da escrita quanto do significado. A lenda, repassada de geração em geração através da tradição oral, foi narrada pelo falecido cacique Paulino Arakchó, amigo de Telêmaco Borba, que segundo Romário, é o verdadeiro autor da narrativa escrita. Segue então o depoimento do cacique:

Meu pai ouviu do seu pai que estes sitios eram disputados pelos indios em virtude da sua abundancia de pinhões e de muitas fructas do matto. Os Caingangs, gulosos por pinhões (fuogn) tudo fizeram por se apossarem destes logares e nelles por dilatados annos se fixaram. Os pinhaes (fuong te) se extendiam por toda a parte e no tempo da fructificação attrahiam as mais variadas e abundantes caças. A vida da nossa gente era, assim, facil e farta. Mas de certo tempo em diante os portuguezes habitantes do outro lado da Serra começaram a lhe disputar as terras e a lhe diffcultar a existencia. Por fim, meus antepassados tiveram de ceder e de se mudar para o Ivahy. O proprio chefe Caingang diante da indiada e dos portuguezes reunidos, fincou no chão o seu bastão de chefe guerreiro, em sinal de paz, e commandou:

– “CURI-TIM!” (Vamos! Depressa!)

Os portuguezes ficaram no lugar onde a vara fincada pelo cacique depois brotou e floresceu, como um aviso de que ali, mais tarde, haveria uma grande e linda Cidade.

E foi assim. Os portuguezes, não entendendo a lingua dos meus antepassados, suppuzeram que CURI-TIM era o nome da terra, que passaram a chamar Curityba. (MARTINS, 1926, p. 18)

É visível a influência do romantismo indianista do século XIX na produção histórica e literária de Romário Martins, que iniciou sua atividade intelectual num ambiente ainda influenciado pela presença do Movimento Simbolista e pelo pensamento positivista que promoveu a República.

No que diz respeito à historiografia, alguns autores tomam a obra de Romário Martins como alegoria, numa perspectiva benjaminiana em que a dominação se torna o ponto de partida para a análise⁶³. Um exemplo dessa perspectiva é a dissertação de Décio Roberto SZVARÇA (1993) que faz referência a Romário Martins como um

⁶³ A crítica do filósofo alemão Walter Benjamin à História aparece em: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas Vol. 1. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 222-232. Ver especialmente as teses 13 e 14 do capítulo *Sobre o Conceito de História*.

“historiador historicista”, um “forjador” de símbolos. Para o autor, a história produzida por Romário, em termos benjaminianos, é um exemplo da “história dos dominadores”, que é descontínua, mas apresentada como contínua num “tempo homogêneo e vazio”. Nessa visão, para preencher esse tempo, Romário teria “forjado” um “conjunto de símbolos e mitos” que possibilitariam construir uma imagem da identidade ideal a qual todos deveriam integrar-se para atingir o progresso.

Szvarça está preocupado com a análise da historiografia de Romário Martins. Ao voltar-se para as intenções de Romário em seu ofício, Szvarça acaba centrando sua análise na perspectiva do “ele”, da qual fala Norbert Elias. Para ELIAS (1995, p. 13, 36) o curso da vida de cada indivíduo é condicionado pelos seus desejos. Dessa maneira, a partir da perspectiva do “ele” não se pode determinar o que alguém sente quando satisfaz esses desejos. Deve-se entender a partir do ponto de vista da primeira pessoa, ou seja, da perspectiva do “eu”, já que a vida só faz sentido para os indivíduos quando eles conseguem realizar tais aspirações. Antes de tudo, é preciso lembrar que Romário Martins tinha o paranismo como um *projeto de vida*. Sua produção intelectual não pode ser vista *apenas* pelo ângulo da “dominação do imaginário popular”, ela tem que ser pensada também em relação aos seus desejos individuais.

Outra questão que vale mencionar são os diferentes pontos de vista em relação à origem dos mitos e lendas indígenas referenciados por Romário Martins em seus escritos⁶⁴. Alguns estudos históricos e ensaios jornalísticos consideram que esses mitos – entre eles o do Guairacá (MARTINS, 1941) – foram *criados* por Romário sem nenhuma base real. Samuel Guimarães da COSTA (1986), por exemplo, falou durante sua participação num debate numa TV local em 1986, sobre uma campanha de visava erguer um monumento para o lendário cacique Guairacá, tido como símbolo de defesa da terra paranaense. Nessa época já havia um questionamento sobre a existência do cacique, uma vez que não existiam provas documentais sobre o personagem.

Os estudos históricos que tratam sobre os escritos de Romário Martins dizem que os mitos e lendas que aparecem nas obras deste foram criados por Romário com o intuito de atingir o “imaginário popular” para garantir a “dominação”. Adalice Araújo,

⁶⁴ Não caberia aqui discutir conceito de mito devido à existência do amplo debate nas Humanidades. Um breve referencial apontando os diferentes enfoques dados ao conceito aparece em: MOISÉS, M. **Dicionário de termos literários**. 2 ed. São Paulo: Cultrix, 1978. p. 341-347.

num depoimento para PROSSER (2004, p. 153), diz que as dissertações de mestrado em História da UFPR são “totalmente políticas e inverossímeis”. Para ela, mitos, como o do Guairacá, têm mesmo uma base real, porque remetem à tradição dos índios. Isto porque, segundo ela, uma das características do paranismo é a defesa da causa indígena. Considerando esses dois pontos de vista divergentes e os limites do presente estudo, para uma resposta mais esclarecedora esse debate só poderia ser esclarecido com mais pesquisas sobre o tema. Nesse caso, optou-se por privilegiar o *uso* e não a questão da autoria da criação dos mitos e lendas. Assim, não se elege a “dominação do imaginário” como o ponto principal da análise sobre a produção intelectual de Romário Martins.

Em *Paiquerê: mitos e lendas: visões e aspectos*, Romário MARTINS (1940) relata mitos e lendas dos povos indígenas do Paraná e apresenta alguns ensaios, e até uma peça teatral, que falam sobre a História do Paraná. Tomando como base a discussão feita pelos estudos históricos, os mitos e lendas presentes nessa obra de Martins fazem mesmo uma ligação artificial entre o presente e um passado heróico dentro de uma temática voltada para a identidade regional. Contudo, não há dúvidas de que a escrita dessa obra exigiu do autor tanto o conhecimento da História quanto da cultura indígena da região.

No artigo *Paranística*, publicado na revista *A divulgação*, em 1948, Romário Martins apresentava a definição de *paranismo* e o significado do termo *paranista*. O autor comentava que, em maio de 1946, Arací Martins, cronista de *O Dia*, jornal matutino editado em Curitiba, junto com Jeff, Hilário Rodrigues e Pike-Pake, escritores da época, fizeram uma investigação a respeito da origem do vocábulo *paranista*, pois tinham dúvida sobre a autoria do termo. Dessa investigação, a conclusão que se chegou foi a seguinte:

- a) – O vocábulo fora *inventado* por Domingos Nascimento em 1906;
- b) – Sua significação era: “natural e amigo do Paraná, esforçado pelo seu progresso, prestígio e integridade”. *Paranista* era, pois, “o paranaense jacobino e chauvinista destas pragas”;
- c) – Houve uma opinião em parte dissonante, porém acertada. “Não se tratava de uma palavra nova, pois seu uso era vulgar no interior do Estado de São Paulo”, esclareceu Jeff. Demais, acrescentou: – “Na qualidade de adjetivo com a mesma significação (de natural do Estado do Paraná) é esse termo empregado pelos jornalistas e literatos da Terra dos Pinheirais”. (MARTINS, 1948, p. 37)

A respeito desse fato, o depoimento de Romário Martins é de que o vocábulo foi utilizado pela primeira vez, em 1906, pelo escritor Domingos Nascimento^{XIV} após regressar de uma viagem ao norte do Paraná, onde notara que ninguém o chamava de paranaense, mas de paranista. Nas palavras do autor:

Domingos Nascimento (...) viu na palavra não somente a beleza, mas também que no sufixo “ista” encerrava significação de cultor de alguma coisa: – de paranaense devotado, defensor de sua terra, por exemplo. Quando, de volta, anunciou e exaltou o achado em artigo na “A Notícia”, viu desde logo o vocábulo bem aceito e usado pelos jornalistas e escritores na acepção nativista de paranaense, conforme atestam os depoimentos acima transcritos. (MARTINS, 1948, p. 37)

A palavra paranista teria nascido espontaneamente, e ganharia uma nova significação por Romário Martins. Segundo este: “O vocábulo assim caminhou através dos anos, com um significado que a nossa gente não paranaense sempre antipatizou.” (MARTINS, 1948, p. 37). Em 1927, Romário se pôs à frente de um movimento por uma acepção nova do termo, procurando criar em Curitiba o Centro Paranista. A partir da definição do termo paranista, pode-se compreender quais eram os propósitos do movimento de mesmo nome, pois para o autor:

Paranismo é todo aquêle que tem pelo Paraná uma afeição sincera, e que notavelmente a demonstra em qualquer manifestação de atividade digna, útil à coletividade paranaense.

Esta é a acepção em que o neologismo, si é que é neologismo, é tido por êsse nobre movimento de idéias e iniciativas contidas no Programa Geral do centro paranista. (...)

Paranista é simbólicamente aquele que em terra do Paraná lavrou um campo, vadeou uma floresta, lançou uma ponte, construiu uma máquina, dirigiu uma fábrica, compoz uma estrofe, pintou um quadro, esculpiu uma estátua, redigiu uma lei liberal, praticou a bondade, iluminou um cérebro, evitou uma injustiça, educou um sentimento, reformou um perverso, escreveu um livro, plantou uma árvore.

Paranismo é o espírito novo, de elação e exaltação, idealizador de um Paraná maior e melhor pelo trabalho, pela ordem, pelo progresso, pela bondade, pela justiça, pela cultura, pela civilização. É o ambiente de paz e solidariedade, o brilho e a altura dos ideais, as realizações superiores da inteligência e dos sentimentos.

Nós que aqui estamos nos esforçando muito por fazer germinar e florir e frutificar êsse ideal entre as gentes que estão povoando e afeiçoando aos surtos de uma maior grandeza, êste trecho lindo e dadivoso das terras de nossa Pátria – pretendemos que o “paranismo” seja a fé constante nas nossas realizações, a confiança no nosso futuro, a ufania do nosso passado, o dinamismo da nossa vitalidade, o heroísmo pacífico de nosso trabalho, a confraternização dos nossos elementos sociais de tôdas as origens, para a formação dêsse espírito de brasilidade que nos há de salvar de nós mesmos.

Os Estados cosmopolitas como o nosso, povoados pelas imigrações, vão constituindo sua sociedade por agrupamentos em si distintos pelas tradições, pelos costumes, pelas tendências

espirituais e sentimentais, pelo pensamento e pela linguagem, seguindo os traços característicos de suas origens ancestrais.

Nós estamos nessa situação. (...)

Um sociólogo teria em nosso meio um campo interessantíssimo de estudos em numerosos grupos de nossa população, distintos entre si.

Sem sair de Curitiba, teria a seu dispôr materiais etnográficos para estudar a diversidade de usos e costumes, de temperamento e de caráter, de inteligência e de imaginação, que nos fazem a sociedade mais cosmopolita do Brasil. [grifo meu] (MARTINS, 1948, p. 38)

Uma característica fundamental que o próprio termo paranista carrega merece ser apontada aqui: o sufixo *ista*. Este sufixo ilustra a diferenciação e a aproximação que a própria identidade exige, pois como o processo de identificação se constrói através da semelhança e da diferença, a identidade se define em relação a algo exterior buscando uma configuração interna. Assim, o termo paranista tenta se contrapor ao termo *paulista*, ao mesmo tempo em que engloba o sufixo deste.

No artigo *As nascentes do paranismo*, Edilberto TREVISAN (1991, p. 23) comenta sobre os diferentes significados do termo paranista ao longo dos anos. Segundo ele, antes de apropriado por Romário Martins, o termo aparecia num diálogo caipira do conto *Desespero de Amor*⁶⁵, de Valdomiro Silveira, do livro *Os caboclos*. Apesar da primeira edição deste livro ser de 1920, a introdução traz a informação de que todos os contos foram escritos entre 1897 e 1906, época em que dominava o Simbolismo na literatura. No final do livro, no vocabulário, aparece uma definição do termo paranista significando: “o natural do Estado do Paraná” (SILVEIRA, 1975, p. 152). Este seria, então, um dos registros impressos mais antigos do vocábulo.

Essa definição do termo paranista não é a única que merece importância para este trabalho. Como foi dito anteriormente, há uma diferenciação entre o que é paranismo do que é Movimento Paranista. Isto porque, ainda hoje alguns autores falam em paranismo, mas não se referem ao Movimento Paranista. Para salientar a

⁶⁵ Segue o referido diálogo: “ – Seu Chico, o burro é anhanga p’r’uma pulação! Veja bem como ele é escanelado e peitudo! Repare naquele sinal encostado c’o casco da mão esquerda: é traiçoeiro na certa! / O Chico Só fez chalaça daquelas observações: / – Aí, domador e tanto! Quando você vai quebrantar um xucro, então apalpa as qualidades do limal, premeiro? Si o limal é bem assinalado, você cai-lhe em riba, e si é picaço ou quatrólho, você foge dele? Antão só se amansa o que não é brabo? Ora, acoche a orelha do bicho, que o resto é comigo! / O outro campeiro falou mais compassado: / – Não é por desfazer na sua destreza, seu Chico, mas contanto que este burro **paranista** vai dar trabalho.” [grifo meu] (SILVEIRA, 1975, p. 121)

importância da diferenciação entre os termos, passa-se agora à análise do processo que levou à constituição desse movimento.

No campo das artes plásticas e musicais, a adesão ao Movimento Paranista aconteceu em meados da década de 1920. É admissível a explicação de que a repercussão do paranismo nessas áreas surgiu devido às influências das correntes de pensamento e dos intelectuais da época, especialmente Romário Martins. Naquele período, a literatura ainda mantinha algumas características simbolistas e os estudos históricos e políticos estavam centralizados em questões regionais do início daquele século. Desse modo, tanto a literatura quanto os estudos históricos e políticos tiveram um papel fundamental no processo de migração do paranismo, enquanto ideal, para as artes plásticas e musicais.

Nas artes plásticas, o paranismo apareceu após janeiro de 1923, com a estilização criada por Lange de Morretes, João Ghelfi e João Turin. Esses artistas tiveram como preocupação estética algumas questões que envolviam as representações simbólicas do Paraná, principalmente através de temas da natureza paranaense. Essas representações se deram através de estudos e obras de pintura, desenho, escultura, artes gráficas, arquitetura e moda. Na música e no teatro, o paranismo se manifestou em motivos musicais baseados em canções tradicionais ou em gêneros populares com textos exaltando temas locais nas composições.

Em *Aspectos da música no Paraná*, Roselys Vellozo RODERJAN (1969, p. 190-191) faz uma retrospectiva do surgimento e repercussão da música no Estado⁶⁶. A autora diz que, inicialmente, a música em Curitiba foi difundida nos meios familiares, como uma tradição passada de pai para filho. As atividades artísticas ligadas à música eram promovidas pelas sociedades locais: a Sociedade *Gauloise*, a Dante Alighieri, a Garibaldi; o Cassino Curitibano, o Grêmio das Violetas; e também pelos clubes: o Clube Curitibano, o *Saengerbund* (Concórdia), o Teuto Brasileiro (Duque de Caxias) e

⁶⁶ Roselys Velloso Roderjan foi professora de História da Música na Embap e de Educação Artística no Instituto de Educação do Paraná, sendo também membro da Comissão Paranaense de Folclore e do Centro Paranaense Feminino de Cultura. Para um aprofundamento sobre suas pesquisas sobre a música e as tradições populares no Paraná, ver: RODERJAN, R. V. **Meio século de música em Curitiba**: contribuição para o estudo da música no Paraná. Curitiba: Lítero-Técnica, 1967. 30 p.; RODERJAN, R. V. **Folclore brasileiro**: Paraná. Rio de Janeiro: MEC: SEC: Funarte: Instituto Nacional do Folclore, 1981. 112 p.

o *Handwerker* (Rio Branco). Além das sociedades e clubes, os ofícios litúrgicos da Catedral Basílica Menor de Curitiba tiveram um papel importante para o desenvolvimento da música no Paraná.

Vale lembrar outro fato importante para o desenvolvimento da música no Estado, que foi a instalação, em 1911, da Fábrica de Pianos *Essenfelder*, a primeira do Brasil. Além disso, de acordo com RODERJAN (1969, p. 191-195), o período que antecede a década de 1920 tem como marca a inclusão da música como disciplina obrigatória no programa escolar⁶⁷. Esse período também é marcado pela presença de alguns profissionais da música que atuaram como docentes, entre eles Luiz Bastos, Benedito Nicolau dos Santos, Josepha Correia de Freitas e sua irmã Soledade. Entre 1920 e 1930, Curitiba já possuía vários profissionais formados na área musical⁶⁸. Em 1923, ocorre a introdução do *jazz* na cidade, primeiramente por Luiz Eulógio Zilli e depois por Romualdo Suriani. Em 1924 entra em funcionamento a Rádio Clube Paranaense (PRB-2), “a Líder”, a primeira estação radiofônica do Paraná e a terceira do Brasil⁶⁹. Nessa época as sociedades e os clubes de Curitiba ainda mantinham as orquestras de salão.

A autora ainda diz que a década de 1930 é marcada pelo cultivo de tudo o que se refere ao Paraná, através do paranismo de Romário Martins, que valorizava as lendas indígenas. Romualdo Suriani escreveu um poema sinfônico sobre a terra paranaense chamado *Góio-Covó*, nome que os índios caingangues davam ao Rio Iguaçu. Bento Mussurunga, ao retornar para Curitiba, fundou a Sociedade Orquestral Paranaense, anexa à Sociedade Teatral Renascença, que promoveu vários concertos, mas que teve curta duração. Junto à Sociedade Teatral Renascença, Bento abriu um

⁶⁷ Na Escola Normal, por exemplo, a inclusão da música no currículo se deu em 1917.

⁶⁸ Como o maestro Léo Kessler; os pianistas: Tinel, Maria Carreras, Luba de Alexandrowska, Amelie Henn, Raul Menssing e Inês Colle; os cantores: Jorge Wulcherpfennig, Levi Costa e Margarida Silva; os violinistas: Ludovico Zeyer, Evaldo Müller, Wenceslau Schwanze e Peri Machado; os flautistas Eleodoro Lopes e Patápio Silva.

⁶⁹ A Rádio Clube Paranaense foi para o ar pela primeira vez às 11 horas da manhã do dia 27 de junho de 1924. As primeiras transmissões aconteceram da residência de Lívio Gomes Moreira, um médico e chefe do Departamento de Correios e Telégrafos em Curitiba, decano dos radioamadores no Paraná e pesquisador de assuntos relacionados com a comunicação. Nesse primeiro momento, a Rádio Clube funcionava somente das 8h30 às 9h30 nas quartas e sextas-feiras. Aos domingos a transmissão acontecia das 14h às 15h. A programação era basicamente de música clássica.

curso de música que funcionou por vários anos. O músico e pianista austríaco João Pöeck e o violinista Wenceslau Schwanze também tentaram formar uma escola de música. O pianista Raul Menssing se dedicou ao ensino da música no Paraná e teve um papel importante ao fundar o Instituto Menssing. Antonio Melillo foi o continuador de sua obra no Conservatório de Música do Paraná, assumindo o cargo de diretor após a morte de Kessler, em 1924. Melillo foi assessorado por Ludovico Zeyer, Luiz Bastos, Bertha Lange de Morretes, Bianca Bianchi e Alberto Escholz Filho.

Ainda segundo RODERJAN (1969, p. 191-198) foi nos anos 1920 que a arte cênica paranaense ganhou projeção. Salvador de Ferrante foi um dos seus maiores incentivadores, dirigindo a Sociedade Teatral Renascença. Fundada em 1920, a mesma proporcionou 99 espetáculos, divulgando o trabalho de vários autores. No que se refere à arte cênica, deve-se considerar a importância que teve o principal teatro da cidade, enquanto um espaço em que se davam várias apresentações. Ao ser remodelado em 1900, o antigo Theatro São Theodoro teve seu nome substituído por Theatro Guayra. Localizado na Rua Dr. Muricy, o teatro sofreu uma nova reforma em 1912, tornando-se local de apresentações artísticas variadas até quando foi demolido. Após a demolição do Theatro Guayra e a da morte de Salvador de Ferrante, ambas em 1935, a música dramática caiu no esquecimento. Considerando também que Luiz Bastos morreu em 1933 e que Benedito Nicolau dos Santos e Bento Mussurunga dedicaram-se ao magistério e a outras atividades.

Entre 1927 e 1930, o Movimento Paranista vivenciou o seu auge ao atingir os campos das artes plásticas e musicais, passando por um período em que seus ideais estavam organizados e institucionalizados em forma de práticas culturais. O melhor exemplo da manifestação do paranismo nesse período é a revista *Ilustração paranaense*, criada em 1927, pelo fotógrafo e jornalista João Batista Groff. O periódico, que refletia os temas e o ideário em voga naquele momento, tinha uma ótima qualidade gráfica e editorial e contava com a colaboração de artistas e intelectuais. A *Ilustração paranaense* trazia reproduções de pinturas e desenhos de Alfredo Andersen, Lange de Morretes, João Turin, João Ghelfi, Theodoro De Bona, Kurt Freysleben, Arthur Nísio, Zaco Paraná e outros, além de fotos de João Batista Groff, que era amigo e agia como um mecenas desses artistas. Na parte textual,

estavam entre os colaboradores vários escritores: Aluizio França, Ermelino de Leão, Euclides Bandeira, Jayme Ballão Junior, Leoncio Correia, Pamphilo D'Assumpção, Romário Martins, Sebastião Paraná e outros.

O desenho da capa da *Ilustração Paranaense* (figura 3), de autoria de João Turin, apresenta um tema com referência nas lendas indígenas dos escritos de Romário Martins. Nota-se também que o homem desenhado por Turin se assemelha ao *Homem Vitruviano* de Leonardo da Vinci⁷⁰. Isto porque, no desenho de Turin, os braços do homem estão estendidos, suas pernas quase juntas e seu pé direito virado para o lado, como no desenho de Leonardo. O fundo do desenho de Turin é formado por um círculo de tinta, que lembra muito o desenho renascentista, no qual o homem está dentro de um círculo. O homem de Turin se equipara à anatomia do pinheiro, pois seus cabelos são ondulados, compridos e se expandem para as laterais, no mesmo formato da copa do pinheiro. Atrás dele, há vários pinheiros, que facilitam a percepção dessa semelhança, três estão em cada um dos lados do homem, formando uma seqüência. Além disso, na parte superior do desenho, as letras do título da revista são estilizadas e na parte inferior, há também uma faixa com pinhões estilizados.

⁷⁰ DA VINCI, L. **Homem Vitruviano**. 1490. Desenho à lápis e tinta. 34 x 24 cm. Gallerie dell'Accademia, Veneza, Itália. Esse desenho acompanhava as anotações que Leonardo da Vinci fez num dos seus diários aproximadamente em 1490. Trata-se de uma figura masculina desnuda feita em duas posições sobrepostas com os braços inscritos num círculo e num quadrado. Esse desenho serviu para ilustrar uma famosa passagem do livro do arquiteto romano Marcus Vitruvius Pollio, em que este descreve as proporções do corpo humano. O desenho também é considerado como um símbolo da simetria básica do corpo humano.

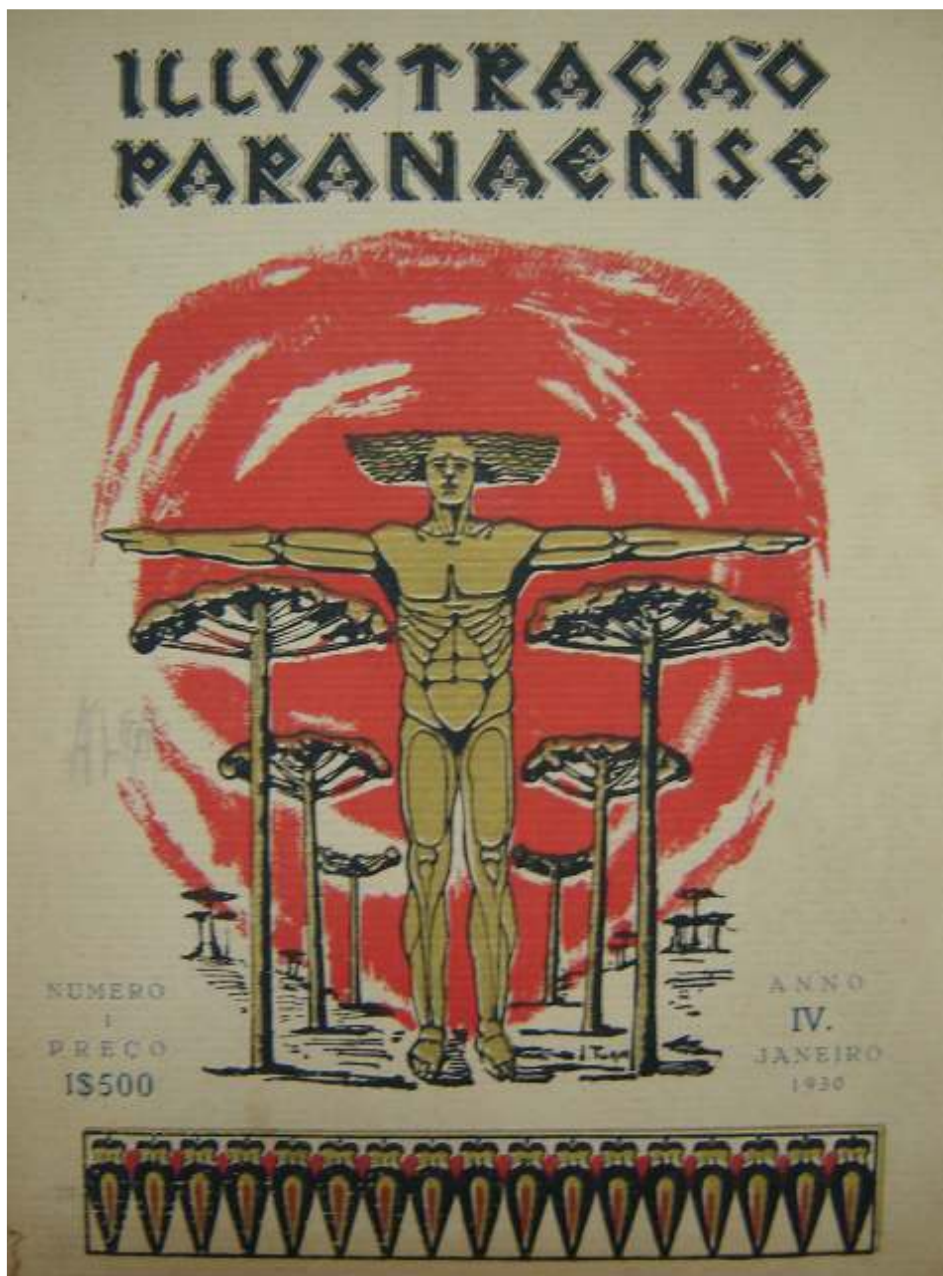


FIGURA 3 – **ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE**: Mensário paranista de arte e actualidades. Curitiba, Ano IV, n. 1, jan. 1930. Foto: Luis Afonso Salturi.

Cada número da revista apresentava capa com cores diferenciadas, por vezes, utilizando uma tinta dourada no fundo, considerada um luxo na época, que enaltecia o desenho. Além do dourado, entre as tintas que coloriam a capa e que apresentavam diferentes nuances, pode-se citar: azul, vermelho, bege, laranja, roxo, verde e amarelo. O periódico circulou com grande frequência até 1930 e, interrompeu sua publicação em decorrência da crise gerada pela Revolução de 1930. Apesar de ter voltado em fevereiro de 1933, este foi o último número lançado e já não apresentava a mesma proposta, nem a mesma qualidade gráfica.

No artigo *Paranismo – Neo-Paranismo, Pós-Paranismo – Pós-Modernismo*⁷¹, SANT’ANNA et al. (1987, p. 129) comparam o Movimento Paranista à outros movimentos regionalistas que surgiram em outros estados no período do Estado Novo. Embora também confundam o paranismo com Movimento Paranista, eles apontam alguns fatores que permitem explicar o surgimento do movimento: as poucas cidades de relevância no Paraná, pois o interior do Estado ainda estava em desenvolvimento; a cultura e poder do Governo Estadual concentrado em poucas cidades; e a Revolução de 1930 como uma nova conjugação de forças na vida pública nacional, especialmente com a quebra da Política do Café-com-leite e com o novo papel político assumido pelos outros Estados em nível nacional. Assim, os autores vêem o surgimento do paranismo como forma de preservação da cultura local com o propósito de ter força dentro do plano nacional e para difundir os símbolos do Paraná no interior do Paraná devido à ameaça dos outros Estados.

No caso do Movimento Paranista, ele teve pouca duração, pois entrou em declínio quando tiveram início algumas mudanças que afetaram o Brasil, favorecendo a centralização política e administrativa da República Velha. De acordo com Ruben George OLIVEN (1986, p. 72) em decorrência das transformações sociais que estavam ocorrendo nesse período, acentuou-se a tendência de se pensar a organização da sociedade e do Estado e as discussões sobre a questão da nacionalidade também cresceram. Entre as transformações do período pode-se citar: a substituição da importação de bens não duráveis; a crise do café e a falência do sistema baseado em combinações políticas entre as oligarquias agrárias; o crescimento das cidades que eram centros de mercados regionais e as revoltas sociais e militares que começaram na década de 1920 e culminaram com a Revolução de 1930. Essas transformações tiveram uma dimensão muito mais ampla quando somadas às consequências da Crise Mundial de 1929.

⁷¹ Publicado em 1987, esse artigo é de autoria de um grupo de arquitetos pertencentes ao *Projeto Gêrmen*. Nele, os autores procuravam avaliar o surgimento de novas propostas paranistas na arquitetura dentro de uma perspectiva histórica, tema em voga naquele momento. “Convém lembrar que principalmente após o Pós Modernismo – que invade a área da Arquitetura internacional após a mostra ‘A presença do Passado’, na Bienal de Veneza de 1980, onde foi utilizado o *slogan*: ‘O fim do proibicismo’ – cresceu entre os jovens locais o interesse pelo Paranismo.” (ARAUJO, 1994, p. 6)

A partir da década de 1930, vários fatores ajudaram a criar um paradigma de nacionalidade que tinha como centro o Estado, visando suprir as manifestações regionais. O Estado Novo tinha como meta a busca de integração nacional em prol de uma identidade nacional. Segundo Ruben George OLIVEN (1986, p. 72), entre os fatores que tentavam suprir as manifestações regionais, pode-se citar: a substituição dos governadores eleitos por Interventores; o enfraquecimento das milícias estaduais; a proibição do ensino de línguas estrangeiras; a introdução de disciplinas de Moral e Civismo nas instituições voltadas para a educação; a criação do Departamento de Imprensa e Propaganda, responsável pela censura e exaltação do trabalho. Frente a esses fatores, a queima das bandeiras estaduais ilustra bem, simbolicamente, o processo de centralização política que se desenvolveu com a República Nova.

No que se refere ao estudo do regionalismo no Paraná, em *Paranismo: cultura e imaginário no Paraná da I República*, Luis Fernando Lopes PEREIRA (1997, p. 7-14) comenta sobre três recortes analíticos sobre essa temática. O primeiro, ao privilegiar *a análise das elites locais*, a transforma em tema passando a vê-la como elemento modernizador. O segundo, ao privilegiar *a análise das oligarquias*, considera o período da República Velha como uma fase de transição de regimes políticos, devido à crise de legitimidade e eficiência do governo. Para o autor, ambos recortes confundem regionalismo com classes dominantes, acabando por fazer uma história das oligarquias e das elites locais. Já o terceiro recorte, influenciado pelo “marxismo vulgar”, enfatiza o desenvolvimento global do capitalismo buscando traços intrínsecos a cada região, onde a proposta de estabelecer uma identidade regional passa a ser vista como produto ideológico das classes dominantes nos estados, e ao fazer isso estabelece uma redução da arte e um esquecimento da questão cultural.

Na tentativa de fazer uma análise diferente desses recortes, o autor rastreia o regionalismo no Paraná buscando-o não apenas em questões tradicionais como a federação ou o papel das elites locais e a dinâmica global do capitalismo. Ele mostra como se deu o processo de construção da identidade regional nas particularidades do Paraná, não apenas na relação *periférica* do Estado com o governo central, mas em seu republicanismo positivista e anticlerical, na idéia de modernidade que se tinha e se

divulgava, e nas questões culturais cujos mitos e símbolos tiveram papel importante para a “dominação do imaginário popular”.

Do mesmo modo que os autores anteriormente citados, Pereira não se preocupou em distinguir o paranismo do Movimento Paranista. Como sua pesquisa está voltada para a construção da historiografia, ao investir na questão da “dominação do imaginário popular” pelos paranistas, algumas de suas observações acabaram sendo marcadas por certo pessimismo. Esse pessimismo aparece devido aos modelos teóricos adotados não só por ele, mas por outros historiadores, como a crítica benjaminiana à construção da história e a aplicação do conceito de *tradição inventada*⁷² ao caso paranaense. Esses modelos teóricos servem como instrumentos de análise para a construção da historiografia e a questão da dominação, mas são insuficientes para compreender, em termos dessas próprias leituras, o que se pode chamar de “ponto de vista do dominador”, ou a perspectiva do “eu”, da qual fala Norbert Elias.

Os estudos de história sobre o paranismo acertam em afirmar que, de modo geral, a história criada pelos paranistas privilegiava os símbolos oficiais do Estado e o folclore local, tendo ainda uma forte ligação com uma literatura que fazia referência à cultura indígena. Nesse ponto, é preciso afirmar que a literatura produzida pelos paranistas, em especial Romário Martins, fazia uma ligação artificial entre o presente e o passado dentro de uma temática que visava definir o paranaense. As várias comemorações cívicas promovidas pelos paranistas estavam mesmo articuladas com o projeto maior da *invenção de uma tradição* para o Paraná, na qual a memória deveria ser preservada e restaurada, pois estando ligada ao passado, os bens acumulados deveriam ser transmitidos não só como resposta ao presente, mas estariam também voltados para o futuro. Contudo, os estudos históricos privilegiam em suas análises a “dominação do imaginário popular” ao invés de tentar entender o que levou os paranistas a “dominarem o imaginário” ou “formarem almas” – nessa última expressão, utilizando o termo de José Murilo de Carvalho⁷³.

⁷² O conceito de *tradição inventada* aparece em: HOBBSBAWM, E. Introdução: A invenção das tradições. In: HOBBSBAWM, E.; RANGER, T. (orgs.) **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997. p. 9-23.

⁷³ CARVALHO, J. M de. **A formação das almas**: o imaginário da República no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. 166 p.

No caso da análise dos estudos históricos sobre a historiografia de Romário Martins, enquanto um produto cultural, esses estudos são também marcados pelo período em que foram feitos. Durante a década de 1990, a crítica benjaminiana da História influenciou várias pesquisas sobre o Paraná. Partindo dela, ao invés de tentar compreender o pensamento de Romário Martins, os historiadores o enxergavam de uma maneira muito pessimista. Eles reduziam sua figura ao desconstruírem seu discurso histórico, que era voltado tanto para os documentos oficiais quanto para os interesses da elite econômica do Estado. O principal exemplo disso é o já citado trabalho de SZVARÇA (1993) que esquece ou não consegue enxergar que as atitudes e os propósitos de Romário estão incutidos em seu *habitus* de paranista. As atitudes e propósitos de Romário Martins não existem em si mesmos e por si mesmos, pois provêm de seu *habitus*.

Nesses trabalhos, nota-se também uma preocupação constante em discutir sobre a continuidade do ideal paranista nos escritos de Wilson Martins e Temístocles Linhares, escritores de carreiras consagradas, cujos estudos ainda “carregariam” uma visão paranista, principalmente no que se refere à identidade do Paraná. É óbvio que os historiadores estão voltados para a construção da História, mas aqui, a crítica está mais para uma disputa pelo pólo dominante desse campo do que propriamente uma revisão da historiografia local. A esse respeito, vale citar os apontamentos de autores como Pierre BOURDIEU (1996), em *As regras da arte* – para citar uma obra só – de que as obras culturais e científicas trazem consigo as marcas do campo de que são produto e do momento em que foram produzidas.

Ainda é preciso apontar outras questões que aparecem numa outra bibliografia que trata do paranismo e que se apresenta em forma de artigos de linguagem econômica ou jornalística. Em *Uma sociologia do paranismo*, o jornalista Samuel Guimarães da COSTA (1984) ao tratar sobre a implantação ou não, em meados da década de 1980, da tecnologia japonesa no Paraná, diz que é preciso construir uma “sociologia do paranismo”, cuja abordagem permitiria equacionar uma problemática de desenvolvimento compatível com a identidade econômica, social e política, distinguindo o Estado de outras áreas brasileiras. Para ele, paranismo é usar as atualidades locais para atrair sócios para construir uma sociedade moderna, dinâmica e

aberta ao progresso, ao bem-estar de cada um e de todos, sem esquecer ou desprezar o passado eminente.

Naquele momento, o engenheiro e economista David CARNEIRO Jr. (1984) apresenta um ponto de vista diferente de COSTA (1984), ele aceita o desenvolvimento técnico e não vê de forma negativa a entrada de tecnologias estrangeiras no Paraná, pois para este autor a tecnologia está concentrada no conhecimento das pessoas. Embora os títulos desses artigos mencionem a palavra sociologia, a idéia de sociologia que os autores utilizam está muito além do que hoje se entende por essa ciência.

Em outro momento, no artigo *Alienação do paranismo*, COSTA (1991) fala sobre o desconhecimento da população paranaense sobre a História do Paraná. Ele começa o texto citando Bento Munhoz da Rocha Netto, que já nos anos 1950, incentivava o conhecimento histórico sobre o Paraná, mas ligado aos objetivos políticos referente à migração interna brasileira para o Paraná, na ocupação do terceiro planalto. O autor também fala sobre os movimentos separatistas no Paraná e o avanço dos não-paranaenses no Estado. Nesses textos eles comentam sobre questões econômicas do Paraná numa abordagem jornalística propondo soluções para os problemas econômicas do Estado. Além disso, definem paranismo de um modo totalmente redutível. Isto está bem longe do que realmente é paranismo.

Pelo mesmo viés econômico, tal como KEINERT (1978), no artigo *As desventuras do paranismo*, LEÃO (1999) trata o paranismo como uma ideologia, um artefato construído, inclusive a partir do Estado, para mobilizar a opinião pública e os esforços da sociedade para construir um Paraná economicamente forte e socialmente justo. Para ele, o nascimento do paranismo está bastante vinculado ao partido da democracia-cristã, introduzida nos anos 1950. No seu ponto de vista, a ideologia paranista foi uma adequação às fronteiras do Estado, da ideologia nacional desenvolvimentista muito forte no Brasil no final da década de 1950 e na primeira metade dos anos 1960. Ela foi abortada por outras concepções ideológicas vinculadas ao regime militar, ou por concepções mais à esquerda, ligadas à redemocratização e à retomada de crescimento com justiça social já na década de 1980.

Esses trabalhos mostram não só o reducionismo e a existência de diferentes abordagens sobre a temática do paranismo, mas os múltiplos significados do termo,

que é utilizado para análise de diferentes épocas e contextos. A idéia de paranismo desses autores não condiz com a de outros autores para os quais o termo paranismo é tido como sinônimo de Movimento Paranista, termo que surgiu após o movimento. Daí, portanto, o motivo da crítica aos estudos sobre a temática do paranismo até então. Essas discussões não mantêm um consenso sobre *o que é paranismo e o que foi Movimento Paranista*. Tendo isso em vista, essa seção pretendeu esclarecer a importância da diferenciação entre os dois termos.

3.2 O CAMPO DAS ARTES PLÁSTICAS NO PARANÁ

O início da prática artística ligada ao ensino e à profissionalização no Paraná é marcado tanto pelo pioneirismo dos artistas-professores estrangeiros que se radicaram no Brasil, quanto pela formação dos seus primeiros alunos. Entre os principais pioneiros das artes no Estado estão Alfredo Andersen e Mariano de Lima.

Alfredo Emílio Andersen nasceu em 3 de outubro de 1860, em Kristiansand, sul da Noruega. Filho de Hanna Carine e do capitão Tobias Andersen. Interessou-se por desenho desde os 12 anos. Para poder estudar artes, sua mãe teve que obter o consentimento de seu pai, que desejava que o filho fosse engenheiro naval. Em 1874, com 14 anos, Alfredo Andersen foi estudar na Itália, lá entrou em contato com os movimentos de arte da época e com as obras do Renascimento. Após sua volta à Noruega, foi aceito como discípulo de Wilhelm Krogh. Nesta condição permaneceu de 1874 a 1877, trabalhando como pintor, escultor, decorador, cenógrafo e desenhista.

Aos 18 anos mudou-se para a Dinamarca e em 1879 ingressou por concurso na Academia Real de Belas Artes de Copenhague, permanecendo até 1883, ano em que retornou à Kristiansand. Nesta instituição foi professor de Desenho Livre na Escola de Rapazes, junto ao Asilo de Vesterbron, onde rompeu com a tradição de ensino através de cópia de gravuras impressas, ao adotar o modelo vivo. Na Europa, esteve integrado às elites artísticas e culturais, possuindo amigos-intelectuais de enorme projeção. Sua formação cultural encontrava-se vinculada à sua versatilidade artística, pois também foi arranjador teatral e fez incursões pela música, tocando flauta e cantando em coral. Além disso, como crítico de arte, foi enviado à Paris no Salão Oficial de Belas Artes.

Entre 1891 e 1892 viajou pela Europa, Ásia, Índia e América. Em 1892, na Paraíba do Norte pintou *Porto Cabedelo*, seu primeiro registro artístico do Brasil. Após retornar à Noruega, fez outra grande viagem, partindo da Inglaterra em direção à Buenos Aires. Alguns reparos no navio em que viajava exigiram uma parada em Paranaguá. Cativado pelo Brasil fixou residência, permanecendo em Paranaguá por 10 anos. No ano de 1901 se casou com a parnanguara Anna de Oliveira, com quem viria a ter quatro filhos. No ano seguinte transferiu-se para Curitiba, na cidade montou seu atelier e lecionou arte em diversas escolas. Faleceu em Curitiba, em 9 de agosto de 1935, e após seu falecimento, sua residência e atelier-escola na Rua Mateus Leme, local em que viveu e ensinou arte de 1915 a 1935, foi desapropriada pelo Estado e transformada em museu⁷⁴.

Alfredo Andersen desenvolveu um trabalho pioneiro na formação de vários artistas⁷⁵. Nas palavras do pintor Theodoro De Bona, Andersen formou uma juventude artística que vivia em Curitiba como se estivesse num bairro parisiense. Em seu livro *Curitiba, Pequena Montparnasse*, DE BONA (2004, p. 11-13) fala sobre as características da cidade no início da década de 1920 e as experiências presenciadas por ele junto aos primeiros artistas-pintores. Segundo o autor, embora fosse a capital da Província do Paraná desde 1853, Curitiba não possuía além dos 50 mil habitantes. Conforme o testemunho de seus pais, a cidade apresentava um belo progresso, pois nos fins do século XIX, se limitava geograficamente a um quadrado que ia da Praça Osório à atual Praça Santos Andrade, e da Praça Zacarias até pouco além da Praça Dezenove de Dezembro. As ruas fora do centro eram mal iluminadas e lamacentas, mas a vida dos seus habitantes era tranqüila e segura, pois havia poucos assaltos, os crimes eram raros e quase não aconteciam acidentes de trânsito, embora já existisse um número razoável de veículos. O carnaval resultava sempre num divertimento total

⁷⁴ Em 1947 foi criada a Casa de Alfredo Andersen, que em 1979 passou a denominar-se Museu Alfredo Andersen.

⁷⁵ Foram seus alunos: Frederico Lange de Morretes, Carlos Augusto Shubert, João Ghelfi, Theodoro De Bona, Estanislau Traple, Waldemar Kurt Freyesleben, Maria Amélia D'Assumpção, Tabora Júnior, Gustavo Kopp, Annibal Schleder, Isolda Höette, Augusto Pernetta, Silvia Bertagnoli, Thorstein Andersen, José Daros, Inocência Falce, Lúcia De Marco, Rodolpho Doubek, Sinhazinha Rebelo, Albano Agner de Carvalho e Raimundo Jaskulski.

e nessa época se comentava muito sobre as complicações da região do Contestado e as disputas territoriais dos limites do Paraná com Santa Catarina.

Em relação ao desenvolvimento do ensino artístico no Estado, Theodoro DE BONA (2004, p. 14-16) comenta que a Escola Oficial de Artes e Indústria do Paraná, foi responsável por colocar o Estado na vanguarda nacional no ensino voltado para as artes. Mariano de Lima, cenógrafo e decorador português, foi o responsável pela fundação da escola. Veio para Curitiba em 1882, tendo sido contratado para decorar o Theatro São Theodoro. Em 1886 apresentou ao Governo do Paraná um projeto que foi aprovado e no mesmo ano sua escola foi fundada e começou a funcionar. Sua escola formou vários artistas⁷⁶, pois dirigiu a instituição durante 20 anos, até quando se mudou para Manaus, onde faleceu. De Bona diz que outros nomes são citados pelos historiadores como precursores das artes no Paraná, mas pelo fato de nenhum deles ser artista, ou por outras razões, não influenciaram decisivamente a formação dos primeiros artistas-pintores paranaenses.

Apesar da presença de Mariano de Lima, no caso específico da pintura no Paraná, foi com Alfredo Andersen que teve início uma verdadeira escola voltada para essa atividade. Vale lembrar que desde sua chegada na cidade litorânea de Paranaguá, Andersen pintou paisagens e retratos. Em 1883 visitou Curitiba pela primeira vez, mas só em 1902 transferiu-se para a cidade, montando seu primeiro atelier, localizado na Rua Marechal Deodoro, local onde fundou sua Escola de Desenho e Pintura. Andersen fez projetos para escolas oficiais de artes, como a Escola Técnica Primária e a Escola Profissional de Artes. Além de ter lecionado em seu atelier-escola, ele foi professor de Desenho na Escola Alemã, no Colégio Paranaense e, em 1909, passou a lecionar na Escola de Belas Artes e Indústrias de Mariano de Lima.

Theodoro DE BONA (2004, p. 17-20) diz que ingressou na escola-atelier de Andersen em 1921 e comenta sobre os métodos de ensino do professor e as vantagens obtidas pelos alunos que seguiram a carreira de pintor. Segundo ele, Andersen recebia seus alunos no seu atelier duas vezes por semana à noite, para o desenho artístico de modelo vivo. Os desenhos, em sua maioria, eram feitos à carvão ou à papel Fabriano

⁷⁶ Foram seus alunos: os desenhistas Aureliano Silveira e Paulo Ildefonso D'Assumpção, o músico Benedito Nicolau dos Santos e os escultores Zaco Paraná e João Turin.

ou Cançon, para fornecer um caráter mais pictórico ao trabalho. As paisagens eram pintadas pelos alunos sem a presença de Andersen e trazidas ao seu atelier para a sua opinião. As aulas diurnas aconteciam duas vezes por semana e eram dedicadas à pintura de cabeças e bustos masculinos sempre ao natural. Para De Bona, os alunos de Andersen entendiam os ensinamentos e conselhos do professor através de uma apreciação crítica deste sobre os trabalhos que apresentavam.

O período que vem depois da implantação do ensino artístico no Paraná tem como marca o paranismo. No Brasil, em meados da década de 1920, os alunos das escolas de arte pioneiras de Mariano de Lima e Alfredo Andersen que foram estudar no exterior haviam se formado e regressado ao país. Lange de Morretes, João Turin e João Ghelfi fazem parte dessa primeira geração de artistas. Eles deram seqüência a seus estudos fora do país e quando voltaram ao Paraná, criaram o estilo paranista. Esse período é também marcado pela presença de João Baptista Groff, um dos primeiros fotógrafos e cineastas paranaenses, criador da revista *Ilustração Paranaense*, que teve grande circulação entre 1927 e 1930, sendo uma das primeiras revistas ilustradas do Paraná. Conhecer a sociabilidade desse grupo é fundamental para poder entender como se desenvolveu o paranismo nas artes plásticas.

Cronologicamente, o Movimento Paranista coincidiu com o Movimento Modernista. No entanto, quando se trata das semelhanças e diferenças relativas às propostas dos referidos movimentos, as opiniões dos pesquisadores e especialistas se dividem. A Semana de Arte Moderna⁷⁷, primeira manifestação coletiva de arte moderna no Brasil teve um grande impacto, causado através da divulgação das teorias artísticas das vanguardas européias. Ela exprime simbolicamente o Movimento Modernista. Porém, “a forma como se realizou a Semana, a paixão violenta com que se discutiam as idéias, e o espírito que a impulsionou, confundem-se naturalmente com a idéia de movimento, que supõe rupturas e polêmicas. Contudo, o Modernismo engloba o movimento e a Semana, e vai além destes.” (REZENDE, 2000, p. 8)

⁷⁷ O evento aconteceu no Teatro Municipal de São Paulo nos dias 13, 15 e 17 de fevereiro de 1922 e de acordo com o catálogo da exposição, reproduzido em REZENDE (2000, p. 51-55), teve como participantes na arquitetura: Antonio Moya, Georg Prsirembel; na escultura: Victorio Brecheret, W. Haerberg; na pintura: Anita Malfatti, Emiliano Di Cavalcanti, J. Graz, Martins Ribeiro, Zina Aita, J. F. de Oliveira prado, Ferrignac, Vicente Rego Monteiro.

Conforme afirma PROSSER (2004, p. 155-160), na imprensa curitibana as primeiras alusões ao acontecimento só ocorreram aproximadamente dois anos depois e foram breves e esparsas. A autora diz que, se por um aspecto, o Movimento Paranista pode ser visto como uma reação local a um Modernismo essencialmente paulistano, por outro, ele também se inspirava nas teorias e nos ideais de valorização do regional presente neste. A posição assumida neste trabalho discorda dessa, uma vez que o Movimento Paranista estava desvinculado do Paulista porque sua proposta já estava presente desde muito tempo atrás, tendo sido influenciado pelo simbolismo e pelos estudos políticos e históricos. Contudo, no Paraná, as linguagens do Modernismo eram, em parte, criticadas e rejeitadas pela maioria dos artistas e pela sociedade. Desde a década de 1910, enquanto os artistas paranaenses mantinham suas pinceladas Impressionistas, em São Paulo, já havia o contato e aceitação de outras linguagens artísticas por parte de alguns artistas através de determinadas exposições⁷⁸.

O Movimento Paranista não chegou a ter a consistência de um manifesto como aconteceu com em São Paulo. Ele “...propunha um outro tipo de Modernismo, não ligado à contestação e à ruptura com o passado, mas à valorização das raízes regionais a partir das linguagens e dos estilos presentes em cada região: buscou a valorização dos elementos característicos no Paraná, sem romper com o Simbolismo.” (PROSSER, 2004, p. 158). Em Curitiba, as discussões modernistas giravam em torno do Futurismo⁷⁹. Elas se iniciaram em 1923 e se dispersaram através da atuação de Jurandir Manfredini como crítico de arte, com publicações de artigos em jornais locais e realização de eventos culturais junto com um pequeno grupo renovador de artistas e

⁷⁸Nesse caso, vale citar a exposição do artista lituano Lasar Segall, em 1913, a primeira exposição expressionista no Brasil e ainda, a de Anita Malfatti, em dezembro de 1917, com sua pintura que trazia influências do Cubismo e do Expressionismo, que desencadeou transformações radicais e provocou reações iradas nos críticos. Uma delas é a de Monteiro Lobato, representante do pensamento oficial e defensor do naturalismo e do nacionalismo, que escreveu um artigo dizendo que aquele tipo de arte nasceu com a paranóia e com a mistificação. (REZENDE, 2000, p. 12-21)

⁷⁹ O Futurismo foi um movimento estético que surgiu no início do século XX em oposição às fórmulas tradicionais e acadêmicas. O poeta e escritor italiano Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) foi seu fundador e principal teórico, redigindo um manifesto, que depois seria publicado no jornal parisiense *Le Figaro*. Nele, o autor proclamava o fim da arte passada e a ode à arte do futuro, daí o nome do movimento. (BECKETT, 1997, p. 351). Sobre o referido Manifesto ver: MARINETTI, F. T. Fundação e manifesto do Futurismo, 1908. In: CHIPP, H. B. **Teorias da arte moderna**. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. 288-293.

intelectuais. Apesar disso, eles não aderiram às rupturas mais ousadas das correntes estéticas modernas, criticando a obsessão da objetividade científica na arte. Assim, as manifestações foram diluídas num ambiente desinteressado pela renovação artística, pois não conseguiram romper com o passado, nem introduzir o espírito moderno. Em 1928 é declarado o fim do Futurismo no Paraná.

Somente a partir da década de 1930, através do movimento de renovação conduzido por Guido Viaro (1897-1971) e Poty Lazzarotto (1924-1998), as artes paranaenses começaram a se integrar às linguagens modernas e de vanguardas. O Movimento Modernista se consolidou em Curitiba na década seguinte, através da revista *Joaquim*, veículo que rompeu com as influências dos simbolistas e com a pintura andersista, as linguagens que predominavam até então. Contudo, se, por um lado, houve um rompimento com as linguagens artísticas utilizadas pelos representantes do Movimento Paranista nas artes plásticas, por outro, a temática da natureza como expressão da identidade regional ainda persistia. Ela continuaria sendo revivida em vários momentos. Um exemplo disso são os painéis de Poty que, mesmo apresentando uma linguagem artística diferente daquela do Movimento Paranista, trazem vários símbolos paranaenses como o pinheiro, o pinhão e a gralha-azul, elementos do paranismo.

3.3 OS PRINCIPAIS AMIGOS

João Ghelfi nasceu em Curitiba em 29 de dezembro de 1890. Estudou de 1907 a 1911 com Alfredo Andersen, em Curitiba. Em 1913, por conta própria, o artista partiu para Paris com a esposa Carmella Salvador Ghelfi e os filhos Murilo, Edmundo e Constante. Frequentou a Academia Cala Rossi e diversos ateliês-escolas aperfeiçoando-se em pintura. Ao retornar de sua viagem, Ghelfi teria sido o introdutor de formas cubistas nas artes paranaenses, pois segundo um depoimento de Freyesleben em 1970, para Adalice ARAUJO (1974, p. 115): “Ghelfi trouxera de Paris diversos quadros de sua autoria com homens e mulheres ‘quadrados’.” Segundo DE BONA (2004, p. 31), Ghelfi morava com a família numa casa de madeira na Rua Coronel

Dulcídio, perto da esquina com a Avenida 7 de Setembro, praticamente em frente da residência de Lange de Morretes.

Em Curitiba, segundo Theodoro DE BONA (2004, p. 28-29), antes da década de 1920, junto com Gustavo Kopp e Anibal Schleder, João Ghelfi deu início à vida boêmia dos artistas plásticos do Paraná. Ghelfi instalou um atelier na Rua Marechal Deodoro, no mesmo local onde havia sido o estúdio do fotógrafo Volk e depois o atelier de Alfredo Andersen. Esse local se transformou em ponto de encontro de jovens intelectuais, artistas plásticos e jornalistas que debatiam especialmente sobre as artes. É desse período, um de seus escritos sobre a personalidade e a obra artística de Lange de Morretes, que recentemente havia voltado da Alemanha. Em 30 de junho de 1920, utilizando o pseudônimo Ghibellinus, Ghelfi escreveu o seguinte artigo no *Commercio do Paraná*:

Um pintor

FREDERICO LANGE DE MORRETES

Quem não se lembra, ou não tem uma reminiscência por vaga que seja do “Fritz?”

O Fritz!... O pintorzinho: – dezoito annos, imberbe, nem alto, nem baixo, sizudo – principalmente sizudo.

Em manhãs de luz sobraçando o cavalette, caixa de tintas na mão, quem o não recorda ainda?

Ia á procura de aspectos novos, de novos effeitos de luz e de sombra, pelas estradas a fôra....

É que dentro de sua alma, inda quazi na infancia abria-se já a flôr soberba de um sonho: – a arte!... O Fritz amava a arte.

E um bello dia... desapareceu!...

Teria ido á procura desse serei luminosa?

Tinha sido.

Passaram-se dez annos, e eis, outra tarde, o Fritz de repente, diante de nós! A nossa primeira impressão foi de assombra.

Era o mesmo!... O mesmo Fritz de a dez annos atraz!... O mesmo! Somente uma imperceptivel mudança: – na barba, agora mais espessa... na alegria, agora mais exuberante!..

Conversamos: Estivera em Leipzig. Frequentara a academia.

Com a declaração de guerra do Brasil á Allemanha, fôra levado aos campos de concentração da Baviera.

Tinha por esse tempo, terminado os estudos: –

E o Fritz contou-nos a sua odysséa: trabalhara e sofrera bastante. E, assim em palestra, elle nos foi levando á casa onde mora. Entramos. Trouxera consigo uma boa porção de sua obra.

Admiramos. E ó milagre; o Fritz, o pequeno Fritz, desaparecera, como por encanto:

Tinha-mos diante de nós um artista, um belo artista!

E eis que a nossa impressão sincera, sobre alguns trabalhos desse moço, que, embora apreciados nos centros de arte, onde se formou, são no nosso meio, quase desconhecidos.

Diante de “Luz e Sombra”, paramos embevecidos. Perfeita na harmonia de tons sombrios é uma magnifica obra de observação da Natureza calma.

Outra tela que admiramos bastante foi “solidão” Paysagem de inverno. Tem se a impressão diante desse quadro, da infinita melancholia das coisas sepultadas nos gelos immensos:

negros troncos, rudes como gigantes de pedra, a fitarem, impassíveis, o vasto lençol de neve rosada aqui e alem, por uma tenue restea de luz...

Dão, a este quadro, um tom de grandiosidade selvagem. É uma soberba obra!

Alem destes, ha outros trabalhos igualmente bellos, como “Primavera que chega”, “Recanto Tranquillo”, etc., que revelam no seu autor o colorista brilhante, e o senhor absoluto de uma technica larga e vigorosa: – apanagio dos verdadeiros artistas de elite.

Felizes pela gloria de nosso amigo, saimos depois de lhe termos prophetizada um escrito feliz com a exposição que dentro desta semana, elle abre em Curityba.

E, viemos pela estrada a fora a pensar: A vontade!... A irresistivel força da vontade! (GUIBELLINUS [João Ghelfi], 1920, p. 2)

Nesse artigo, Ghelfi trata sobre o retorno de Frederico Lange de Morretes ao Brasil e faz uma comparação entre aquele Fritz, de antes da viagem à Alemanha, e o Fritz que regressou com suaves mudanças físicas, mas que se tornou um belo artista devido à maturidade e ao aprimoramento técnico. É interessante notar que o pseudônimo de Ghelfi dessa crítica não é à toa, pois ao comentar sobre as obras de Lange, Ghelfi impunha interesse aos leitores e anunciava a abertura, naquela semana, da *1ª. Exposição Individual* de Lange em Curitiba em julho de 1920, na qual o artista iria expor as 33 telas que retratavam a paisagem alemã.

Partindo da leitura desse artigo, pode-se perceber a importância e o papel da crítica de arte. Ela funciona como um elemento que auxilia no reconhecimento do artista pelo público, contribuindo na sustentação do seu trabalho e elevando seu nome ao pólo dominante do referido campo. Por maior talento e conhecimento técnico que tenha um artista, isso não é suficiente para que sua arte seja vista e valorizada. Sendo assim, a crítica de arte contribui na inserção do artista no campo das artes, no que se refere ao reconhecimento pelo público em geral e pelos outros artistas. Dela depende a carreira do artista enquanto um profissional da arte.

No Paraná da década de 1920, o papel da crítica de arte não é diferente. Esse artigo de Ghelfi mostra a ligação entre os artistas, e através dela é possível perceber uma figuração específica, no período, em relação ao campo das artes plásticas. Outro exemplo dessa figuração é um depoimento de Theodoro DE BONA (2004, p. 29-30) que diz que Ghelfi, após uma visita ao seu atelier, aconselhou-o a ingressar na Escola de Alfredo Andersen, local que De Bona frequentou de 1921 a 1926. O autor diz que neste período poucas vezes teve contato com Ghelfi, isso porque este já não frequentava as rodas boêmias da cidade, estando mais em contato com Lange de Morretes, João Turin e Samuel Cesar. Essas informações são muito interessantes e

servem para compreender a sociabilidade entre os artistas, pois foi nesse período que se deu o surgimento da estilização paranista.

É necessário dizer que, de acordo com a escassa bibliografia existente, Ghelfi possuía um “espírito aventureiro”, vivendo uma vida boêmia com uma tendência para as conquistas amorosas. “Foram justamente essas aventuras que provocaram a sua morte prematura, causada por um sério ferimento, na cabeça, por um objeto contundente.” (DE BONA, 2004, p. 31). De acordo com rumores, tal ferimento teria sido provocado pela sua esposa. Nas palavras de Theodoro De Bona: “Ele era muito mulherengo, não deixava dinheiro em casa, houve problemas com a mulher e no fim foi ferido e morreu em consequência daquele negócio.” (DE BONA, 1989, p. 15)

Ghelfi teve tratamento na Santa Casa de Misericórdia, tendo recebido alta. Porém, passado alguns dias, ele voltou ao hospital por complicações do mesmo ferimento. Em seguida, surgiu pela cidade a notícia de seu falecimento, aos 35 anos, em 28 de agosto de 1925. Junto ao seu caixão foram colocadas sua palheta e pincéis de artista conforme seu desejo.

No que se refere a sua produção artística, segundo a opinião de Alfredo Andersen e de outros artistas, o talento de Ghelfi era mais dirigido à pintura figurativa, especialmente para o retrato. “Poucas são as paisagens de sua autoria e, as que existem, demonstram possuir ele pouca tendência, ou pouco interesse por essa modalidade de pintura.” (DE BONA, 2004, p. 29-30). Além de pinturas, Ghelfi também produziu algumas esculturas, entre as quais se destaca o busto de Dante, feito em barro com muita habilidade.

Em certos artigos são citados alguns retratos de autoria de Ghelfi como sendo os mais importantes, entre eles o retrato de Samuel Cesar, o da Senhora Chaves, o de Alexandre de Azevedo, o do Dr. Pinto Vasconcellos e a cabeça do Cavaleiro Santiago Colle. Há um artigo intitulado *Um grande desventurado: J. Ghelfi*, no qual o jornalista Samuel Cesar descreve seus comentários feitos durante uma visita de um morador do Rio de Janeiro à sua casa, sobre o seu retrato feito por Ghelfi. Quando o visitante lhe pergunta se Samuel deixava o retrato no canto escuro porque estava inacabado este diz que não, deixava o retrato em frente a sua poltrona porque o fazia pensar, justamente pelo seu defeito. Quando o visitante pergunta quem o pintou, Samuel responde: “Um

bello artista que vae sendo esquecido. Um pobre sonhador, cheio de talento e marcado pela desventura.” (CESAR, 1930c, não paginado)

* * *

Samuel Cesar de Oliveira, conhecido apenas como Samuel Cesar, nasceu em 06 de setembro de 1896 em Belo Horizonte (MG) e faleceu em 03 de maio de 1932, em Antonina. Filho de Maria Amália e Aristides Cesar de Oliveira, ele veio para Curitiba quando ainda era muito pequeno. Estudou no Ginásio Paranaense e diplomou-se em Ciências Jurídicas e Sociais na Faculdade de Direito da Universidade do Paraná. Em Curitiba, desempenhou os cargos de auditor de guerra da 5ª. Região Militar e de promotor público. Na cidade de Antonina exerceu o cargo de Juiz de Direito. Destacou-se como jornalista e crítico de arte, escrevendo em jornais e revistas. Foi membro do Centro de Letras do Paraná, da Ordem dos Advogados Seção do Paraná e do Clube Curitibano. (NICOLAS, 1969, p. 158)

Entre as décadas de 1920 e 1930 destacam-se vários escritos de Samuel Cesar, que, nesse período, foi diretor do jornal *Diário da Tarde*. A partir de 1927, ele esteve inteiramente ligado com o corpo editorial da revista *Ilustração Paranaense*, participando inclusive, em 1928, da Primeira Caravana promovida pela revista junto com Lange de Morretes, Odilon Negrão, Jurandir Manfredini, Carlos Stenberg do Valle e João Baptista Groff.

Além dos seus escritos de crítica de arte publicados na *Ilustração Paranaense* e em outros jornais, merece destaque, *A vida vence*⁸⁰, uma peça teatral de 1920 que foi levada à cena com muito sucesso pela Companhia Áurea Abranches, então em Curitiba. Um dos primeiros artigos de crítica artística de sua autoria aparece no *Álbum da Gazeta do Povo* (CESAR, 1923). Trata-se de um texto com nove páginas comentando sobre os *Quatro artistas novos*, sendo que destes, dois eram escultores, de temperamento e talento diversos: João Turin e Zaco Paraná; e os outros dois eram pintores, um paisagista e outro retratista: Lange de Morretes e João Ghelfi. Nesse artigo, o autor traça as características pessoais de cada um desses artistas e analisa suas obras, cujas reproduções enriquecem sua crítica.

⁸⁰ CESAR, S. **A vida vence...** [Meu primeiro ensaio de teatro]. Curitiba, 1920. 28 p. Brochura datilografada com anotações manuscritas. Acervo da Biblioteca Pública do Paraná.

Os escritos de crítica de arte de Samuel Cesar são exemplos claros da relação desta para a carreira dos artistas, como mencionado anteriormente. No artigo *Dois artistas brasileiros: Lange e Turin*, CESAR (1928) deixava claro o que entendia por criticar: “Servir de intermediário entre o artista e o grande público, explicando temperamento, os traços característicos do artista e concluindo por verificar si a obra de arte é capaz de responder às tendências obscuras e poderosas da alma nacional; si representa um sonho colectivo florescido em beleza em uma alma de elite.” (CESAR, 1928, não paginado). Ele continua, e finaliza dizendo que para isso era preciso conhecer intimamente o artista e acompanhar sua vida para poder estudá-lo.

Nesse mesmo artigo, o autor apresenta uma análise estética das obras produzidas separadamente por Lange de Morretes e João Turin, mas que foram expostas juntas naquele ano. É interessante notar que o autor intercala os comentários sobre cada um dos artistas e suas obras, talvez para melhor expressar uma diferenciação entre eles. Nessa crítica, Cesar também anunciava a temática paranista dos trabalhos desses artistas, embora não utilize esse termo, ele vê a influência da literatura indianista em alguns esboços de Turin e também diz que em algumas das obras de Lange a paisagem é apenas um acessório para expressar figuras simbólicas. Entre as 21 telas da exposição, estavam obras primas de Lange, como *Onde o belo une as nações*, que retratava as Cataratas do Iguaçu e *Tranqüilidade*, esta premiada com Medalha de Bronze no Salão Nacional de Belas Artes, em 1927. Entre as obras de Turin estavam esboços, alguns retratos e capitéis de pinheiros.

Num artigo publicado no *Diário da Tarde*, ele escreveu sobre uma visita que fez ao atelier de Lange de Morretes:

Quiz o acaso que encontrasse Lange de Morretes. Quiz a minha bôa sorte que o pintor me levasse ao seu atelier.

E em nada o esplendor da arte ficava a dever ao esplendor da natureza.

Dir-se-ia que as paredes da officina eram rasgadas aqui e ali, abrindo para a paisagem cheia de luz e de encanto.

A figura de Lange de Morretes, singular em nosso meio deveria despertar muita antipathia, por chocar com contraste demasiado violento, muita mediocridade mais ou menos empenachada a planície só suporta a sombra da montanha porque não a pode arrasar.

A sua pintura, nervosa, impressionista, e no entanto de uma poesia esplendida deveria ferir muita retina acostumada á lithogravura com pretensões a arte...

Discutiu-se muito o homem e o pintor. Pouca gente viu no primeiro um dos mais admiráveis caracteres e um dos maiores corações desta terra. Pouca gente viu no segundo a promessa do maior pintor brasileiro contemporâneo. É que pouca gente os via com olhos amigos, capazes de enxergar claro através do retrahimento voluntario de Lange.

Um poeta da paisagem, defini eu ha annos Lange de Morretes. No entanto mesmo naquelle tempo eu já conhecia alguns estudos de nú do pintor e já sentia que Lange de Morretes iria encontrar a sua real grandeza na pintura da suprema obra de belleza divina: o corpo humano. Sentia, ou antes, presentia que as grandes composições symbolicas seriam o apice que Lange de Morretes procurava na sua ansia de perfeição.

A largueza da sua cultura, a constante necessidade de conhecer o “porque” das cousas o levariam fatalmente á necessidade de materializar na tela as suas concepções sobre a vida. Dahi a atração que a figura exercia sobre o espirito de Lange, quasi a pesar seu. Dahi o aspecto quase religioso dos seus pinheiros, que ele via menos como arvores de uma admirável linha de belleza que como um symbolo racial do Paraná. Sentia-se sempre que as paisagens de Lange eram como que o fundo das composições ainda informes na sua imaginação creadora.

Agora, mais livres nos seus movimentos tendo mais o direito de ser elle mesmo, Lange começa a realizar a sua obra, aquella que muito possivelmente ficará no seu atelier, mas que será amanhã a razão de ser da sua gloria.

Duas grandes tellas ainda inacabadas vi hontem. Ambas dominadas por dois admiráveis nús. Ambas duas figuras esplendidas de modelagem, de colorido, de vida em primeira plana de paisagens maravilhosas.

E em ambas, symbolico, hierático, protector, o pinheiro, briaréu vegetal erguendo para o céu a cumeaça eriçada de espículas dos cem braços de sua ramaria.

Em ambas as tellas o cunho marcado do pensador que já possui uma personalidade fortemente accentuada.

Em ambas sente-se que foram pintadas por um pintor que não se contenta em *ver*, mas quer saber como *vê*, *porque vê* e sobretudo qual a verdade occulta por traz da apparencia, unica que pode ver.

E ao sahir do atelier, tão querido ao meu coração de amigo, eu senti que duas vezes eu tivera razão.

Lange é o poeta da paisagem mas será amanhã o philosopho da figura... (CESAR, 1930b, p. 2)

Partindo desse artigo, se constata que as telas as quais Samuel Cesar se refere fazem parte da temática que, neste trabalho, se optou por chamar de *Pinheiros e Driades*, por misturar figuras míticas femininas nuas com pinheiros. Entre essas telas estão: *Alma da Floresta*, pertencente à Assembléia Legislativa do Paraná, *A Natureza*, pertencente à Embap, e *Remorso*, que foi vendida pelo artista para a Noruega. O período em que essas telas foram pintadas coincide com o momento em que o Movimento Paranista atingiu seu auge com as publicações da *Ilustração Paranaense*, ou seja, entre 1927 e 1930. Levando isso em conta, os escritos de Samuel Cesar recebem grande importância por trazerem informações que permitem compreender várias questões referentes a esse período.

João Turin⁸¹ nasceu em Porto de Cima, município de Morretes (PR), no dia 21 de setembro de 1878. Filho do imigrante italiano Giovani Baptista Turin que desembarcou em 1877 no Porto de Paranaguá com sua esposa Maria Angela Zanin Turin e suas filhas Fiorenza e Angela. Após alguns anos em Porto de Cima, devido às condições precárias e as dificuldades de adaptação climática, a família veio para Curitiba instando-se numa chácara na Rua Dr. Pedrosa. Em 1887, Maria faleceu deixando sete filhos. Após a sua morte a família se mudou para a Chácara Franca, na Vila Guaíra.

Em 1890, aos 12 anos, João Turin trabalhou como aprendiz de ferreiro, torneiro, marceneiro e entalhador na movelaria Henrique Henke, localizada na mesma rua de sua antiga residência. O artista iniciou seus estudos em Curitiba, na Escola de Artes e Indústrias de Antônio Mariano de Lima. Conforme o registro das atas da escola de 1896, ele atuou como “aluno-professor”. De 1902 a 1904, ingressou no Seminário Episcopal de Curitiba, que funcionava no prédio do Internato Paranaense, que depois seria o Colégio Paranaense. “No Seminário, estudou Português, Francês. Latin, História Universal, Retórica, Geografia, Aritmética, Álgebra, Geometria e Religião.” (TURIN, 1998, p. 27). Lá fez amizades e entre seus amigos estava Zaco Paraná^{XV}, que frequentou o seminário de 1901 a 1903.

Em 1905, o Estado do Paraná, na pessoa de Vicente Machado, lhe concedeu uma bolsa de estudos para aprimoramentos no exterior. Naquela ocasião, obteve a subvenção do governo, mas não esperou receber o primeiro pagamento, pediu dinheiro emprestado e recebeu um pouco de seu pai e seguiu viagem para a Bélgica. Em Bruxelas, foi morar num hotel na Rua Louvin, onde também morava Zaco Paraná. Os dois estudaram juntos na Real Academia de Belas Artes de Bruxelas. Em 1910, Zaco veio para o Brasil, permaneceu por alguns meses e retornou à Europa, fixando-se em Paris.

João Turin continuou estudando na Real Academia de Belas Artes de Bruxelas até 1909. Especializou-se em escultura sob os ensinamentos de Charles Van der

⁸¹ As informações referentes a essa seção tiveram como base o livro *A Arte de João Turin*, de Elisabete TURIN (1998), sobrinha-neta do artista. Esse é um dos livros mais importantes sobre a temática da arte paranista. Lançado em comemoração aos 120 anos de nascimento do escultor, o livro ainda traz textos de outros autores.

Stappen, diretor da instituição. Como prêmio por merecimento curricular, Turin conquistou um atelier, carvão para aquecimento e modelo vivo. Do período em que esteve em Bruxelas, há uma correspondência de João Turin dirigida a Romário Martins datada em 20 de março de 1906. Na carta, o escultor fala sobre suas premiações, pede desculpas pela demora em dar notícias, justificando o fato pelas más condições de saúde em que se encontrava devido ao clima belga.

Em 1911, Turin deixou Bruxelas e seguiu para Paris permanecendo na capital francesa até 1922. Fixou residência na Rua *Vercingetórix*, n°. 52, em *Montparnasse*. Frequentou vários cafés de Paris, onde conheceu o meio artístico e intelectual. Logo no início de sua chegada em Paris, indicado por seu pai e por um amigo, serviu como guia turístico para duas senhoras brasileiras em viagem pela França e pela Itália, o que lhe permitiu conhecer várias cidades históricas e o patrimônio cultural e artístico desses países. No período em que viveu em Paris fez amizades, conseguiu encomendas artísticas e sofreu com as consequências da Primeira Guerra Mundial.

O artista retornou ao Brasil no início do mês de novembro de 1922. Nesse ano, o do centenário da Independência, o escultor expôs no Rio de Janeiro a estátua de *Tiradentes*, trabalho executado em Paris no mesmo ano. Em janeiro de 1923 voltou para Curitiba residindo, primeiramente, na casa-atelier cedida pelo município situada no alto do bairro São Francisco. Depois, já na década de 1930, se mudou para Rua 7 de Setembro, esquina com a Rua Coronel Dulcídio, quando construiu sua casa-atelier em estilo paranista, no terreno que era de seu pai.

A partir de 1923, João Turin esteve envolvido com a elaboração de uma arte representativa da identidade paranaense, influência do paranismo que vinha sendo proposto pelos estudos históricos e pela literatura, motivado também pela política local. É desse período o encontro de Turin, com Ghelfi e Lange de Morretes, em que criaram o estilo paranista. Nessa época, o paranismo se torna um movimento ao atingir as artes plásticas e musicais, surge a revista *Ilustração Paranense*, criada por João Baptista Groff, de quem Turin foi compadre batizando sua filha Thelma Groff. Além da capa da revista, Turin ilustrou diversos contos, crônicas e poesias. Nessa época, esses artistas se encontravam constantemente, além do atelier de Ghelfi, o Café Belas Artes também era um dos locais preferidos por eles.

No Salão Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, João Turin recebeu duas medalhas por esculturas com a temática dos felinos. O escultor recebeu, em 1944, a Medalha de Prata pela escultura *Tigre Esmagando a Cobra* e, em 1947, a Medalha de Ouro pela escultura *Luar do Sertão*. Estas duas obras foram vendidas à Prefeitura do Rio de Janeiro, sendo que ambas foram colocadas, em espaços públicos da cidade. A obra *Tigre Esmagando a Cobra* foi colocada no Zoológico da Quinta da Boa Vista e *Luar do Sertão*, na Praça General Osório⁸². Em 1947 o escultor também recebeu duas medalhas pelo busto de *Dario Vellozo*, a Medalha de Prata no Salão Paulista de Belas Artes e a Medalha de Ouro no Salão Paranaense.

João Turin permaneceu no Rio de Janeiro algum tempo para resolver os trâmites burocráticos referentes à venda de suas obras. Sempre que viajava para o Rio de Janeiro, o escultor se hospedava na casa do pintor Theodoro De Bona, marido de Argentina, sua sobrinha, que naquela época morava lá com a família. Na ocasião em que permaneceu no Rio de Janeiro entre o final do ano de 1947 até maio de 1948, o calor intenso de 40° à sombra abalou sua saúde. Mesmo sem concluir as negociações da venda de suas obras com a Prefeitura daquela cidade, o artista retornou a Curitiba, os assuntos pendentes foram resolvidos por De Bona e Erbo Stenzel.

João Turin faleceu em Curitiba no dia 9 de julho de 1949, aos 70 anos, devido à problemas do coração. Segundo seus biógrafos, nunca se casou, pois nenhum de seus envolvimento amorosos, tanto na Europa como no Brasil, o convenceu a assumir um compromisso mais sério. Considerado o precursor da escultura no Paraná, destacou-se como animalista e deixou um considerável acervo que inclui esculturas e baixos-relevos, pinturas, monumentos históricos e outras obras em locais públicos de Curitiba e demais municípios paranaenses.

* * *

João Baptista Groff nasceu em Curitiba, em 13 de dezembro de 1897. Descendente de imigrantes italianos, ainda menino ganhou uma lanterna mágica e começou a projetar imagens de cartões postais para as crianças da vizinhança cobrando

⁸² Reproduções de cada uma dessas obras foram colocadas em Curitiba, a primeira na Avenida Manoel Ribas, entrada do Parque Barigüi e a outra na Avenida Cândido de Abreu, próxima ao prédio da Prefeitura Municipal de Curitiba.

entrada. Joanin, como era chamado pela família, concluiu os seus estudos em 1911 no Colégio Republicano. No ano seguinte, ganhou sua primeira máquina fotográfica. Em 1915, aos 18 anos, se tornou profissional e montou seu próprio estúdio fotográfico na Rua XV de Novembro. Produzia por conta própria, fotografava as paisagens da cidade e transformava-as em cartões postais. Foi o pioneiro da cidade no comércio de materiais para fotografia. Trabalhou como repórter fotográfico da *Gazeta do Povo*, do *Cruzeiro* e de diversos jornais dos *Diários Associados*.

Em 1922 casou-se com Leopoldina Cobbe, com quem teve quatro filhos. Nesse mesmo ano fundou a Empresa Cinematográfica Brasileira, a *Groff Filmes*, que produzia vídeos educativos, de propaganda e atualidades. Groff filmava, revelava, copiava e montava seus próprios filmes, sendo seus primeiros filmes “...registros de ‘vistas’ paranaenses, Curitiba, as praias, as cidades litorâneas (Paranaguá, Antonina, Guaratuba), Ilha do Mel, o Pico de Marumbi, e também as Cataratas do Iguaçu e Guaíra.” (SANTOS, 2005, p. 103). Em 1923, produziu o primeiro deles, um longa-metragem que teve como tema as Cataratas do Iguaçu. Parte deste filme passou a integrar o documentário *As Sete Maravilhas da Natureza* de Walt Disney. Em 1926, recebeu uma premiação no Salão Internacional de Paris por uma fotografia intitulada *Crepúsculo*, cujo tema é duas vacas à beira-mar.

Em 1927, Groff criou e dirigiu a *Ilustração Paranaense*, revista de excelente padrão gráfico que circulou regularmente até 1930. O periódico serviu como espaço de divulgação do meio artístico e intelectual local e do ideário paranista, retratando o processo de urbanização de Curitiba e do Estado através de vários elementos que auxiliavam na construção de uma idéia de modernidade. A revista voltou a ser editada pouquíssimas vezes nos anos seguintes, mas sem as mesmas pretensões, principalmente ao focalizar a Exposição Industrial de 1932, com inúmeros anúncios publicitários das empresas que financiaram a edição. Além disso, há um número da revista em que também se nota a propaganda política do Estado Novo, pois até mesmo a capa, ao invés do desenho de João Turin, trouxe uma foto de Getúlio Vargas.

Um dos exemplos do ideal de modernidade presente na “fase paranista” da *Ilustração Paranaense* aparece nas imagens e nos textos de um suplemento da revista. O livreto *10 minutos de leitura sobre o Paraná* (SUPLEMENTO DA

ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE, 1929) traz dois textos sobre o Paraná. O texto de abertura, o menor, é de autoria de R. M. [Romário Martins] que apresenta uma retrospectiva da importância social, econômica e cultural do pinheiro para o Paraná, desde as tribos indígenas originárias da região até a atualidade, apontando para um futuro próximo. Já o segundo texto, o maior deles, cuja autoria traz as iniciais E. S., está dividido em dois blocos, sendo que o primeiro deles traz atualidades paranaenses daquele período e o segundo apresenta um projeto turístico para uma excursão de 15 dias ou 251 ½ dias [*sic*] no Paraná em que estavam contabilizadas todas as despesas.

É possível perceber que tanto os pontos turísticos de caráter geográficos como os de importância cultural daquele período serviam como imagens e símbolos que representavam o Paraná. Entre os desenhos que ilustravam o livreto estavam estilizações paranistas de Lange e Turin, o Escudo do Paraná, o retrato do Presidente do Estado (Dr. Affonso Camargo) e o mapa do Paraná e do Brasil. As fotos, de autoria de João Baptista Groff, tinham como tema vários elementos locais: pinheiros; a Estrada de Ferro do Paraná (Viaduto Carvalho e Vale do Ipiranga); os Saltos de Guaíra e do Iguaçu; Vila Velha; a Escola Normal de Paranaguá; a Universidade do Paraná, a Catedral e a Rua XV de Novembro em Curitiba; a Escola Normal e a Rua XV de Novembro em Ponta Grossa; as praias de Guaratuba e as grutas dos arredores de Curitiba. As fotos em que aparecem pessoas retratam os costumes locais, o jogo do futebol e os restaurantes e chás de Curitiba.

Os mesmos elementos visuais e textuais dessa publicação apareceriam três anos depois em outra edição da mesma revista, só que desta vez com textos históricos de Romário Martins, fotos de João Baptista Groff e capa de Lange de Morretes. Entre os elementos visuais, além das imagens que já figuravam na publicação anteriormente comentada, havia um destaque para as praças e monumentos de Curitiba, os prédios governamentais, além dos bondes e avenidas da cidade. Entre os temas tratados por MARTINS (1931) estavam a fundação de Curitiba, a cidade em 1931, a arte e artistas e o mesmo projeto turístico para uma excursão comentado anteriormente. Interessante notar também o grande número de propagandas dos anunciantes locais.

Em 1928 João Baptista Groff organizou a *I Caravana da Ilustração Paranaense* rumo ao Pico do Marumby. Nessa expedição levou consigo Lange de Morretes como ilustrador, Odilon Negrão e Jurandir Manfredini como encarregados de descrição e Carlos Stenberg do Valle como guia. Groff fotografou e filmou o trajeto da excursão que teve duração de três dias. A descrição desse evento foi publicada em artigos como o de MANFREDINI (1928b), o de NEGRÃO (1928b) e A ÚLTIMA ASCENÇÃO AO MARUMBY (1928), que descrevem o trajeto da caravana desde a saída de Morretes às 3 horas da manhã de 14 de junho de 1928 até a chegada ao ápice do Morumbi às 10 horas do dia 16 daquele mês.

Durante o percurso, o grupo acampou na mata e sofreu com o vento forte da região, acompanhados por um pequeno cão, eles atravessaram trechos perigosos da floresta virgem em que foi necessária abertura de picadas. Voltaram cansados e levemente feridos, mas exuberados pela magnitude da paisagem, deixando sua marca no local. Dois desenhos feitos por Lange de Morretes que ilustram os textos sobre a expedição foram publicados na revista (figuras 4 e 5):



FIGURA 4 – MORRETES, F. L. de. **Preparando-se para o repouso no alto do Marumby.** 1928. Desenho. In: ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE, 1928, n. 6, jun. Foto: Luis Afonso Salturi.



FIGURA 5 – MORRETES, F. L. de. **No alto do Marumby**. 1928. Desenho. In: ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE, 1928, n. 7, jul. Foto: Luis Afonso Salturi.

Em *Orophagia*, Odilon NEGRÃO (1928b) antecipava o que viria após esse acontecimento, anunciando a *II Caravana da Ilustração Paranaense* que, assim como a excursão anterior, teria como integrantes do grupo “artistas e literatos patricios”. A excursão percorreria todas as praias do Paraná, passando por Guaratuba, Guaraqueçaba, Ilha das Cobras, Ilha do Mel e as cidades de Paranaguá, Antonina e Morretes. No mesmo número do periódico, no artigo seguinte Jurandir MANFREDINI (1928a) escrevia *A derrota do Titan*, um conto sobre o Marumbi baseado na mitologia greco-romana e Odilon NEGRÃO (1928a) escrevia *O Bacanal de Nuvens*, um poema dedicado ao Marumbi.

Durante a década de 1930 Groff voltou a ser o cineasta dos eventos oficiais. Em 1930, por conta própria, acompanhou a passagem das tropas revolucionárias de Getúlio Vargas, captando imagens que deram origem ao filme *Pátria Redimida*⁸³, 35 mm. Este filme é considerado sua obra-prima e uma das mais importantes do cinema

⁸³ Um incêndio em 1957 destruiu o filme original que foi doado por João Baptista Groff à Cinemateca Brasileira. Uma outra cópia, em posse da família, também se queimou num incêndio em São Paulo, em 1978. A Cinemateca de Curitiba realizou um trabalho de recuperação da obra, estabelecendo um roteiro semelhante ao original, através de doações de amigos e familiares do cineasta.

brasileiro, pois mostra o início da Revolução de 1930 em Porto Alegre e a chegada de Getúlio Vargas e das tropas revolucionárias em Curitiba. Ele registrou os combates no território paranaense, acompanhou a passagem dos revolucionários pela capital paulista e a posse de Getúlio como presidente no Palácio do Catete, encerrando-se com a visita do presidente revolucionário ao túmulo de João Pessoa, na Paraíba.

No ano de 1932 Groff filmou a Revolução Constitucionalista, uma encomenda oficial sem o mesmo vigor de *Pátria Redimida*, do qual utilizou vários trechos. No ano seguinte tornou-se documentarista do *Estado do Paraná* no período do governo Manoel Ribas. Em 1937 filmou a passagem do dirigível Zeppelin sobre Curitiba e a fundação de várias cidades do interior do Estado, entre elas Londrina.

No período da Segunda Guerra Mundial Groff abandonou definitivamente as filmagens. Em 1943 construiu o Cine América, localizado na Rua Voluntários da Pátria. A ante-sala do recinto de projeção servia como ponto de encontro de vários artistas que expunham e comercializavam suas obras, entre os quais João Turin, Arthur Nísio, Theodoro De Bonna, Lange de Morretes, Estanislau Traple, Miguel Bakun e Guido Viaro. Além de atuar como fotógrafo, cineasta, editor e pintor, Groff foi um mecenas dos artistas, emprestando-lhes dinheiro e vendendo suas obras, além de organizar espaços para que divulgassem seus trabalhos.

Na última fase de sua vida, ele dedicou-se à pintura, como autodidata. Em 1952 pintou sua primeira tela, intitulada *O Ipê*. Dois anos mais tarde, com Lange de Morretes como testemunha, pintou um quadro artisticamente mais aprimorado. Na pintura deixou uma extensa obra, a maior parte em posse da família, pois não vendia suas telas. Obteve uma medalha de ouro no XI Salão da Primavera, em 1959, no Clube Concórdia. Foi vítima de um derrame que lhe tirou a fala e a autonomia. Faleceu em Curitiba em 30 de junho de 1970.

* * *

Esse capítulo mostrou como a discussão sobre as diferenças entre os conceitos de paranismo e de Movimento Paranista guarda uma grande importância, já que somente através dela é possível fornecer uma explicação mais convincente sobre o nascimento do referido movimento e as pretensões de seus principais representantes. Através da perspectiva do “eu”, salientada por Norbert Elias e adotada durante a

análise, foi possível entender os propósitos dos paranistas distanciando-se da interpretação baseada na relação de dominação política e do imaginário entre classes sociais. Nesse caso, o empenho dos paranistas na construção e divulgação de uma identidade para o Paraná pode ser explicado melhor partindo dessa perspectiva analítica, considerando também as especificidades da repercussão do paranismo, enquanto ideal, e o desenvolvimento cultural da sociedade paranaense.

No que diz respeito ao tema Movimento Paranista, a contribuição da sociologia se tornou fundamental, já que as categorias sociológicas *habitus* e *campo*, de Pierre Bourdieu, serviram para entender qual era o princípio gerador das práticas e representações dos paranistas e as conexões que se estabeleceram entre os campos que compunham o movimento. Nesse último caso, ao se considerar que a autonomia de um campo é regida pelo princípio de hierarquização externa e interna, tentou-se mostrar como se deu a consolidação do campo das artes plásticas no Estado e sua relação com os demais campos envolvidos com a proposta paranista. Além disso, a flexibilidade do conceito de figuração, desenvolvido por Norbert Elias, foi muito importante para a abordagem teórica desse capítulo, ajudando a entender como se estabeleceram as redes de relações sociais entre os paranistas e suas ligações com grupos e instituições. Essa explicação em forma de teia de interdependência reflete de forma mais fiel as interações entre os indivíduos que participaram do movimento.

Diante dessas questões, fica claro que o Movimento Paranista nas artes plásticas pode ser compreendido melhor se for levado em conta três instâncias nessa rede de relações sociais que engloba indivíduos representantes de diferentes campos: o mecenato, a crítica artística e a ligação de amizades entre os paranistas. Sendo assim, para exemplificar esses apontamentos, a revista *Ilustração Paranaense* pode ser vista como produto cultural e um símbolo, não só dessa teia de relações sociais, mas do próprio ideal paranista.

4 ARTES GRÁFICAS, DESENHO E PINTURA

Numa tarde, cheia de claridade, embrenhei-me na floresta. Por entre as verdes copas, escoavam-se, tremeluzindo, feixes de luz, auriorlando as ramagens e colorindo os cinzeos troncos com manchas de sol. Procurei segurar na tela os raios, que tornavam a sombra ainda mais fria e profunda. No afã de progredir um pouco além, procurando a verdade, misteriosamente confusa à fantasia, o tempo corria. Entristecido com o efeito alcançado em querer separar da verdade a ilusão, movimenteí-me, um pouco abatido, arrastando os pés. Parei deante de um pinheirinho.

Era tão lindo, que lhe passei, cheio de carinho, a mão pela crista. – És, embora tão pequeno, tão formoso já. Todos os bons pinheiros assim como os lídimos artistas ganham vulto através dos séculos. Um dia serás um grande pinheiro e abrirás os teus braços para apanhar a luz que vem do alto, então, lembrar-te-ás de um pintor que amava muito os pinheiros e pretendia fazer o mesmo que tu. Ergue-te bem direito, porque os pinheiros têm que ser retos.

*Frederico Lange de Morretes*⁸⁴



FIGURA 6 – TRAPLE, E. **Frederico Lange de Morretes, Anatomia e Fisiologia**. 1954. 1 óleo sobre tela: colorido; 34 x 44,5 cm. Escola de Música e Belas Artes do Paraná, Curitiba. Foto: Luis Afonso Salturi.

⁸⁴ MORRETES, F. L. de. **Um pedaço do Brasil**, 1937, p. 3.

Esse capítulo pretende identificar influências de estilos, diferentes temáticas e aspectos simbólicos da arte produzida por Frederico Lange de Morretes. Para analisar sua obra, foi preciso buscar em sua trajetória fatos históricos e aspectos sociais que se encontravam incutidos em sua produção. Através desse procedimento, procurou-se relacionar o social com o artístico, mostrando a influência que o artista e sua obra receberam tanto do ambiente social em que viveu, quanto do campo artístico do qual fez parte. A partir disso, procurou-se compreender o olhar desse artista para a natureza, tema da maior parte de suas telas.

A primeira seção desse capítulo trata sobre a formação de Lange nas artes gráficas e o desenvolvimento da estilização paranista – sua criação e contribuição para o movimento de mesmo nome. A seção seguinte trata sobre a formação do artista na área da pintura, ao apresentar, de modo geral, as características estilísticas de sua arte pictórica. O fio condutor dessa análise foi o levantamento inicial de alguns elementos que aparecem de forma constante em suas telas de diferentes épocas⁸⁵, o que permitiu olhar sua obra de modo geral e apontar algumas classificações.

4.1 A ESTILIZAÇÃO PARANISTA

Como foi dito nos capítulos anteriores, o contato inicial com Alfredo Andersen foi decisivo para o direcionamento da carreira artística de Frederico Lange de Morretes. Além de tê-lo introduzido na prática da pintura, foi através do apoio do pintor norueguês que Lange de Morretes conseguiu uma bolsa de estudos das autoridades políticas para poder se aperfeiçoar na Europa. Porém, no que se refere ao seu estilo e ao seu conhecimento artístico, foi na Alemanha que ele recebeu influências mais sólidas.

Na Alemanha, o contato de Lange de Morretes com seus professores influenciou de forma crucial sua formação profissional e sua produção artística. Esses profissionais eram adeptos de determinados estilos e movimentos artísticos em voga na Europa daquele período e Lange de Morretes acabaria sendo influenciado pelas linguagens artísticas européias. No que se refere às artes gráficas, quando ainda era

⁸⁵ Trata-se do Apêndice 3, *Produção Artística*.

estudante, pode-se destacar como mais significativos os contatos que teve, em Leipzig, com Walter Tiemann^{XVI} e, em Munique, com Angelo Jank^{XVII}, artistas que certamente contribuíram para o desenvolvimento técnico de seu desenho.

Tiemann tinha uma vasta experiência como artista gráfico, tendo trabalhado para várias editoras alemãs antes e depois que se tornou professor. Além de professor, foi diretor da Real Academia de Artes Gráficas, em Leipzig. Sob sua direção, essa academia ganhou reputação mundial como instituição especializada em livros de arte. Contudo, sua carreira teve como marca um número considerável de caracteres (fontes ou estilos de letras) que desenvolveu durante anos. Jank projetou pôsteres e deixou a sua marca como ilustrador humorístico, de retratos alegóricos e de cenas da vida militar. Foi colaborador para os periódicos *Jugend* e *Simplicissimus*, revistas da vanguarda do modernismo e da Arte Nova (ou *Art Nouveau*), a arte decorativa que surgiu na década de 1890.

A Arte Nova foi um dos estilos que marcou esses artistas. Ao repercutir em diversos países, esse estilo recebeu diferentes nomes, assumiu aspectos variados e influenciou movimentos artísticos posteriores⁸⁶. O estilo Arte Nova, que abarcou o *design*, a pintura, a escultura, as artes gráficas e a arquitetura, utilizava formas que remetem ao mundo natural e orgânico, tendo como características mais marcantes: a *linha chicotada* (linhas assimétricas que expressavam o movimento da vida); *motivos da flora* (evocação de flores, folhas, frutos, espinhos e caules dos vegetais); *motivos da fauna* (animais e insetos como rãs, aves, libélulas e borboletas) e *motivos associados ao corpo feminino* (como cabelos estilizados). Vale lembrar que os *motivos da flora* e *da fauna* receberam uma forte influência do *japonesismo*, ou seja, da arte japonesa que fez muito sucesso naquele período influenciando também o Impressionismo, estilo que surgiu na França e repercutiu por toda a Europa.

⁸⁶ De acordo com Bernard CHAMPIGNEULLE (1984, p. 9-11) o nome *Art Nouveau* figurou no cabeçalho da galeria de arte que Samuel Bing abriu em Paris em 1896. Contudo, por esnobismo, os franceses nomearam-na *Modern Style*. Na Alemanha foi dado o nome *Jugendstil*, tirado da revista *Jugend* que o propagou. O nome *Sezessionstil* remete ao grupo *Sezession*, surgido em Viena e que se expandiu pela Europa Central. Os italianos adotaram os nomes *stile Liberty* ou *stile Nuovo* e os americanos *style Tiffany*, do nome de seu principal representante. Do mesmo modo, na Espanha, além de *Modernista* e *Arte Jovem*, foi adotado o termo *style Gaudí*. Além desses, existem outros nomes que surgiram de derivações.

Tanto o Impressionismo quanto a Arte Nova foram movimentos que marcaram a passagem do século XIX para o século seguinte. No que se refere ao Impressionismo, a Arte Nova não teve nenhuma aceitação por parte dele, pois se dirigia para uma expressão plástica contrária. Segundo Bernard CHAMPIGNEULLE (1984, p. 20), enquanto os impressionistas eram paisagistas que transmitiam as sensações pessoais diante do espetáculo da natureza, os mestres da Arte Nova eram “naturalistas abstratos” que buscavam inspiração nas descrições dos elementos naturais, particularmente dos vegetais, e que queriam transformá-los no repertório decorativo, destinado a dotar a época de um estilo novo.

Frederico Lange de Morretes vivenciou todas essas tendências artísticas. Pode-se dizer que enquanto sua pintura recebeu influência do Impressionismo, seu desenho foi influenciado pela Arte Nova ou pelo *Jugendstil*, como era chamado o estilo na Alemanha. Apesar de que, esteticamente, alguns desenhos de arte decorativa desenvolvidos por ele não se enquadrem totalmente nos preceitos básicos da Arte Nova e venham a se aproximar da *Art Déco*⁸⁷ – principalmente porque o artista privilegia as *linhas simétricas* ao invés da assimetria da *linha chicotada* – a influência decisiva reside nos *motivos* da Arte Nova. Isso pode ser visto em sua *Estilização de pinheiro, pinha e pinhões* (figura 7):

⁸⁷ *Art Déco* é o estilo de *design* e decoração de interiores que prevaleceu na Europa e nos Estados Unidos ao longo das décadas de 1920 e 1930 e que deve seu nome à Exposição Internacional de Artes Decorativas e Industriais Modernas (*Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*), realizada em Paris, em 1925. Esse estilo estava de algum modo ligado ao estilo *Art Nouveau*, porém caracterizava-se pelo uso de formas geométricas ou estilizadas, em vez de orgânicas. (CHILVERS, I. **Dicionário Oxford de arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 29)

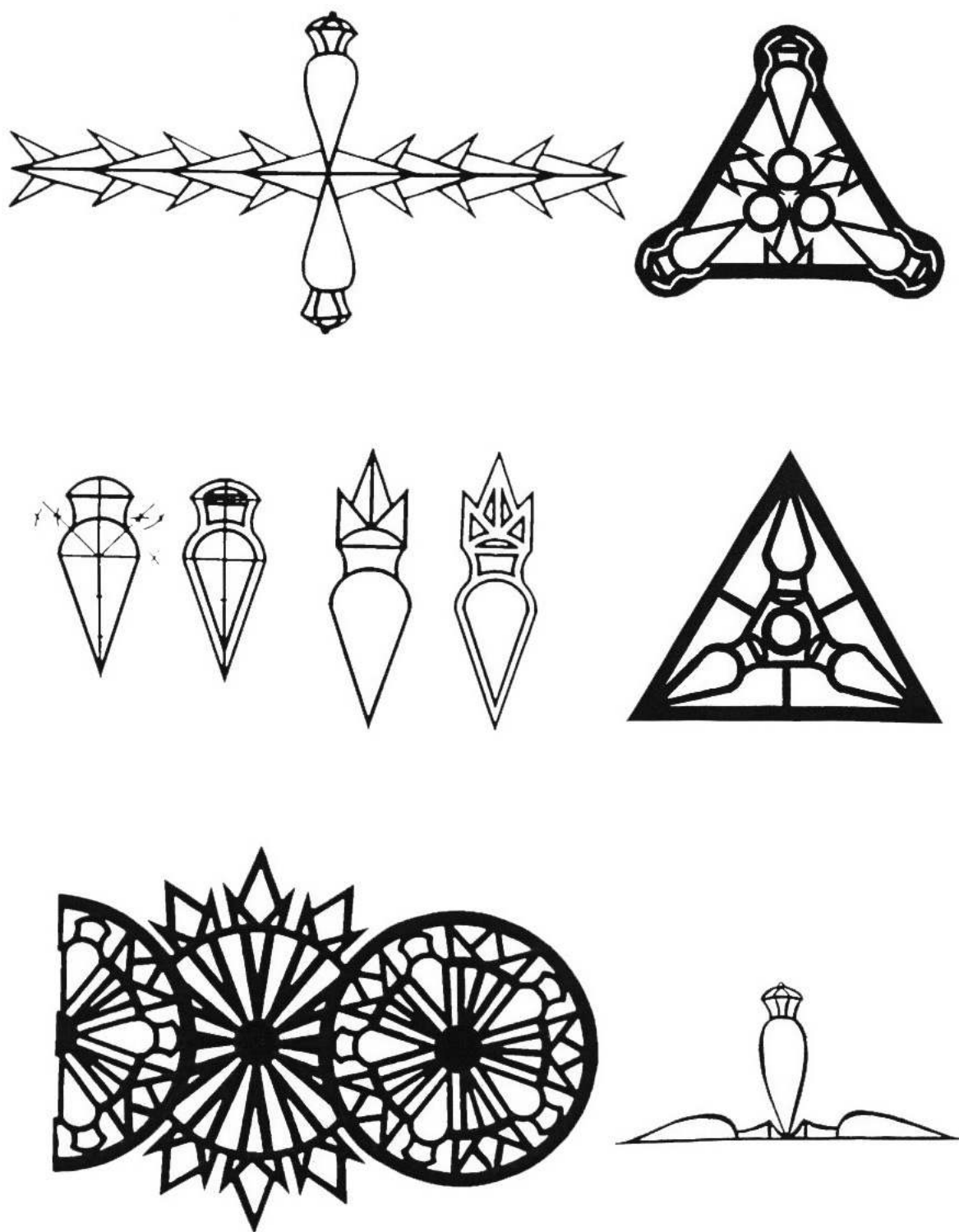


FIGURA 7 – MORRETES, F. L. de. **Estilização do pinheiro, pinha e pinhões.** In: MORRETES, 1953, p. 168-169.

No campo artístico de sua época, Lange de Morretes não foi o único artista paranaense marcado pelos *motivos da flora e fauna* da Arte Nova. Utilizando o conceito de Norbert Elias, pode-se dizer que a figuração que se constituiu em Curitiba em meados da década de 1920 mostra quais eram as condições sociais que permitiram a criação de um estilo decorativo variante dos estilos europeus, vinculado a um movimento regional. Naquele período, a elite político-econômica de Curitiba se preocupava em formar uma identidade para o Paraná. Essa preocupação ultrapassou a esfera política e se propagou para a esfera cultural, inicialmente nos estudos políticos e históricos e, depois, nas artes visuais e musicais. Nas artes plásticas, tal preocupação sensibilizou vários artistas. Lange, que havia retornado da Alemanha há pouco tempo, mantinha contato constante com Ghelfi e Turin. A sociabilidade entre eles contribuiu de forma significativa para que se desenvolvesse definitivamente um movimento nas artes plásticas no Paraná com preocupações na esfera social, política e cultural, porém, pautado em linguagens artísticas estrangeiras que já estavam um pouco fora de moda.

Lange, Ghelfi e Turin elaboraram uma estilização cujo objetivo era representar simbolicamente o Estado através de elementos buscados na natureza paranaense. A estilização paranista era uma arte decorativa que, nas palavras de Turin, surgia com o intuito de “combater as criações estrangeiras”. Principalmente, ao substituir nos trabalhos artísticos desenvolvidos no Estado, os *motivos da flora e fauna* de influência européia por elementos paranaenses (ou paranistas). É o que se pode concluir a partir de um artigo de João Turin, cuja data em que foi escrito é impossível determinar, mas que certamente se refere ao período em que o Movimento Paranista estava em voga. Segue então, na íntegra, o referido artigo, intitulado *A Arte Decorativa no Brasil*:

A arte decorativa que se possa chamar de brasileira não existe até agora no Brasil, tanto assim, que do norte ao sul, todos os artistas se reúnem sentindo a imperiosa necessidade de um esforço para combater as criações estrangeiras. São unânimes em proclamar que o Brasil necessita de uma arte genuinamente nossa, mas até agora nada se tem feito nesse grande país. Basta olharmos os edifícios e as moradas do Amazonas ao Rio Grande do Sul, para termos a certeza que aqui é tudo cópia do que foi feito mil vezes na velha Europa. Todos os moldes ou modelos vêm prontos da Europa, é só aplicá-los.

Os nossos arquitetos e os nossos artistas deram-se a pena de olharem para essa deslumbrante flora, a mais rica do mundo, onde existem elementos preciosos e suficientes para uma decoração genuinamente nossa e moderna, entretanto até agora desprezada, na sua exuberante beleza, para dar lugar a ornamentos estrangeiros, que chegam deturpados dos modelos primitivos.

Vemos colocarem nos interiores de nossas moradas, nas fachadas dos edifícios, ornamentos de todas as épocas, mostrando assim, a ignorância absoluta de que é um estilo. Os mais culpados são os nossos arquitetos, porque são encarregados da criação e construção de nossas cidades. Os construtores em geral não têm o conhecimento suficiente para distinguir um capitel grego, do gótico ou toscano. Esses constroem segundo os planos que lhes são dados e não podem ter nem o interesse, nem o desejo de procurar ornar com um estilo nacional a obra que não criaram. Mas os nossos arquitetos vivem no meio dessa variedade de arbustos, folhas e frutos tão belos, tão originais como foram as palmeiras e o lótus do Egito, como a folha de acanto da Grécia que se fez o famoso capitel coríntio, como o teto que os góticos ornavam as maravilhosas catedrais e não vêem nada de interessante para estudar, para estilizar e aplicar em suas criações.

É incompreensível essa falta de desejo de observação e de amor à terra nativa. Não se compreende que um artista possa viver escravo das criações de outros povos e não aproveite a flora dessa terra fecunda, rica e bela. Supõem que os proprietários não aceitem decorações modernas. Acho que é bem fácil convencer um homem que passou a vida trabalhando só para enriquecer e que de arte não entende absolutamente nada, aceita tudo o que o arquiteto lhe propõe. Visto não saber distinguir o moderno do antigo, tudo está na vontade do arquiteto e nada mais.

De todos os estados do Brasil, o único é o Paraná que possui um início de arte decorativa indígena e para provar ali estão: o Salão Paranaense do Clube Curitibano, por ordem do Senhor Ulysses Vieira e a fachada da casa do Dr. Leinig, os únicos que tiveram a audácia de aceitar a minha proposta de decorar com estilização, inspirando-me no gigantesco pinheiro. Apesar dessas decorações não serem mais que um esboço do que desejo executar, já está ali lançada a base de um estilo, quer queira ou não, será incontestavelmente o estilo paranaense, que tem por base o arbusto gigantesco que simboliza esse solo maravilhoso onde nascemos.

Os artistas egípcios, há sete mil anos, eram menos escravos do que nós, cortaram a sua palmeira e ornaram-na com o lótus e as folhas do papiro e colocaram-na nos seus templos. A coluna estava feita e devia servir de modelo a todos os povos submissos da antiguidade, a força criadora daquele grande povo.

Nós temos o pinheiro, essa coluna maravilhosa, só é necessário orná-la com seus frutos e folhas para igualar-se em grandeza e beleza às colunas do Egito, Roma e Grécia antiga. Por que o desprezamos?

O que falta em Curitiba, é um arquiteto que tenha a audácia e a coragem de colaborar para essa grande obra de liberdade artística que é a mais alta expressão da alma livre de um povo.

Decorar os templos, edifícios e moradas com criações inspiradas em nossa deslumbrante flora, é vivermos unidos com a beleza natural desse solo, que faz parte integral de nossa própria vida. É quebrar as correntes que nos retêm escravos do pensamento e da criação estrangeira, é mostrar aos que nos visitam que também temos a liberdade de pensar e de plasmar o que sentimos como um povo livre. O povo que copia tudo o que é estrangeiro e se submete vergonhosamente à vontade dos outros povos, sem ter a força de agir e de pensar por si próprio é um povo escravo, que não pode ter o direito de se apresentar em uma assembléia de homens livres e civilizados. [grifo meu] (TURIN, sem data, não paginado)

Em referência ao texto de João Turin, conforme comentário de Loio PÉRSIO (1998, p. 163-164), o escultor sonhava com uma Arte Nova genuinamente brasileira, mas que se confundia com um nacionalismo de ficção, que remete à literatura indianista de escritores como José de Alencar e Carlos Gomes. Para o mesmo autor, esse texto soa como o “discurso demagógico e patrioteiro” do Modernismo local, que

mistura de maneira abstrusa o nacionalismo oligárquico-burguês e algumas idéias libertárias que precederam o fascismo. Nele, se encobre a formação histórica brasileira e as diferenças socioeconômicas, pelo que se oculta o próprio sentido da arte.

Tendo em vista esses apontamentos, no que se refere à arquitetura, havia uma dificuldade na aplicação dessa arte decorativa devido à falta de arquitetos que aderissem à proposta. Assim, quanto aos projetos arquitetônicos paranistas de Turin – que procurou suprir a falta de profissionais da área – poucos se concretizaram. Dos seus projetos, muitos ficaram apenas no papel, outros se perderam com tempo e alguns até foram realizados, mas sem a mesma originalidade. Desde o primeiro esboço do capitel paranaense, surgido na ocasião dos estudos ao lado de seus amigos-pintores, o escultor elaborou projetos arquitetônicos com uma grande variedade de desenhos de capitéis com motivos de pinheiro.

Em âmbito geral, além do pinheiro, outros elementos da flora e fauna paranaense fizeram parte da estilização paranista, entre os quais a palmeira, a guabiroba, a pitanga, o maracujá, o café, a erva-mate e também a gralha-azul e os índios da região⁸⁸. No entanto, nas artes gráficas, Lange de Morretes conseguiu dar maior destaque ao pinheiro dentre todos esses outros elementos. Isto porque, ao elaborar seus desenhos, o artista considerou as características geométricas e botânicas da árvore.

Quanto às características geométricas e botânicas, o nome científico do pinheiro é *Araucaria augustifolia* (Bertol) O. Kuntze⁸⁹, seu tamanho varia entre 20 e 50 m de altura, suas folhas são duras e perenes, seu tronco é reto, uniforme e cilíndrico, chegando a medir até 2 m de diâmetro. A árvore chega a viver entre 200 e

⁸⁸ Embora atualmente restem poucos exemplares desses trabalhos, um exemplo forte disso são alguns desenhos de capitéis paranistas de autoria de João Turin com decoração de palmeira, guabiroba, maracujá e pinheiro, que pertenciam ao acervo de Osvaldo Piloto.

⁸⁹ A espécie pertence à família *Araucariaceae*. O gênero *Araucaria* é exclusivo do hemisfério sul terrestre, com espécies distribuídas entre a Austrália, Nova Guiné e América do Sul. A espécie *augustifolia* apresenta vários nomes vulgares ou populares. Os índios brasileiros a batizaram como *cori*, *curi* e *curiúva*. A árvore é chamada de araucária, pinheiro-do-paraná, pinheiro-araucária, pinheiro-caiová, pinheiro-cajuva, pinheiro-chorão, pinheiro-elegante, pinheiro-macaco, pinheiro-macho-fêmea, pinheiro-da-missões, pinheiro-da-ponta-branca, pinheiro-preto, pinheiro-rajado, pinheiro-são-josé, pinho, pinheiro-branco e pinheiro-brasileiro. Na Argentina, é conhecida como *piño parana* e *piño misionero* e no Paraguai, como *kuri'y*. Na literatura inglesa é chamada *Brazilian pine* ou *Parana pine*. (CORRÊA; KOCH, 2002, p. 37)

300 anos. Quando jovem sua copa apresenta forma cônica, com os ramos bastante simétricos, mas quando adulto apresenta a forma de um guarda-chuva. É um indivíduo dióico, ou seja, existem árvores femininas e masculinas separadamente⁹⁰. As suas sementes são os pinhões, que se desenvolvem a partir de óvulos nus, característica que inclui a espécie entre as *gimnospermas*. Em agrupamentos densos, a árvore tem sua distribuição geográfica desde a parte leste do planalto meridional do Brasil, compreendendo os estados do Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul, ocorrendo, ainda no sul de São Paulo e na Serra da Mantiqueira, internando-se até o sul de Minas Gerais e Rio de Janeiro.

Em relação à questão do campo das artes plásticas e à aplicação da estilização paranista, entre meados da década de 1920 e o fim da década seguinte, a prática artística, as questões políticas e o desejo de pertencimento a uma elite econômica se encontravam articulados. Isso pode ser visto claramente num artigo de Leoncio CORREIA (1930) publicado na *Ilustração Paranaense*, no qual fica nítida a idéia que o autor queria passar de que era desejável ser sócio do Clube Curitibano, espaço que garantia a sociabilidade dessa elite, ao mesmo tempo em que divulgava um ideário paranista.

No referido artigo, o autor ressalta as instalações luxuosas, o número de sócios e a grandiosidade física da segunda sede do clube, situada na Rua XV de Novembro com a Rua Barão do Rio Branco. O artigo ainda apresenta fotos faciais dos componentes do quadro administrativo do clube, todo formado por homens. Além dessas, há fotos das salas do clube feitas por João Baptista Groff. Nelas, o Salão Paranaense do clube aparece com detalhes da arquitetura paranista feita por Turin, merecendo destaque o acabamento do teto e a fonte ornamental no centro da sala. Já na Biblioteca Paranaense o destaque é dado para as paredes ornamentadas com motivos paranistas feitos por F. Szabo no atelier da marcenaria Maida & Irmãos. Ao falar sobre a decoração dessas instalações, o autor comenta sobre os símbolos paranistas, merecendo destaque o pinheiro, a erva-mate e o café.

⁹⁰ O mingote é a flor masculina do pinheiro, seu pólen é disseminado pelo vento até fecundar as árvores femininas, estas possuem a pinha ou estróbilo, que é a flor que constitui o órgão feminino da planta. Embora raras, foram encontradas árvores hermafroditas, mas os botânicos atribuíram como causa das alterações os traumas provocados por cortes rasos e ataques de parasitas nas árvores. (CORRÊA; KOCH, 2002, p. 39)

Numa leitura assídua dos diversos artigos da *Ilustração Paranaense*, se nota como os artistas tiveram um papel fundamental para a repercussão do Movimento Paranista. Lange, Turin e Ghelfi fizeram com que o Paraná fosse representado dentro das artes, na medida em que tornaram conhecida uma arte decorativa baseada no pinheiro. A estilização paranista, criada por eles, teve diversas aplicações. Ela foi usada como vinhetas ilustrativas na própria *Ilustração Paranaense* e outras publicações, em trabalhos manuais, em entalhes de móveis e molduras de quadros e na arquitetura local, como a casa-atelier de Turin, no Salão Paranaense da antiga sede do Clube Curitibano e na casa do Dr. Leinig, imóveis que não foram preservados⁹¹.

Essa estilização foi ensinada aos escolares por mais de duas décadas tanto no atelier-escola de Lange de Morretes quanto na Escola Normal Secundária. A partir do depoimento de Luís Pilotto, um dos alunos que frequentou o atelier-escola do artista no início da década de 1930 junto com sua irmã Alice, pode-se ter uma idéia, primeiramente, de como eram as aulas e, depois, como eram ensinadas essas estilizações:

Eu fui aluno voluntário [de Lange de Morretes], não tinha curso organizado. Quem quisesse estudar desenho ia [até] lá no atelier dele. E minha irmã Alice Pilotto, era professora de desenho e o meu irmão Oswaldo Pilotto era conhecido do Lange de Morretes. E a Alice foi estudar no atelier do Lange de Morretes. (...) A aula começava às 8:00 horas e ela era lá na Rua Coronel Dulcídio, perto da Rua [Petit] Carneiro e para minha irmã não ir sozinha (...), porque [a rua] era [muito movimentada, pois passava] ônibus, bonde, nós íamos até o atelier do Lange para estar lá às 8:00 horas da manhã e como eu tinha tendência para o desenho eu levava sempre papel e fui desenhando lá. Quem tomava conta – o Lange viajava muito – e quem tomava conta, como mais antigo do atelier, era o Augusto Conte. É... Então nós íamos lá de manhã. Eu não lembro se diariamente, eu acho que não. (...)

Eu estava no segundo ano do ginásio. (...) [Foi em] 1933, mais ou menos. Então nós íamos lá, cada um escolhia o que quisesse pintar e ia pintando e o Augusto Conte fazia comentário sobre o trabalho de cada um. Isso era num salão grande, tão grande, tinha nove metros e pegava a casa residencial do Lange, então eu conheci dona Bertha, a senhora do Lange de Morretes. (PILOTTO, 2004, entrevista)

No seu depoimento, Luís Pilotto consegue trazer muitos detalhes das aulas de Lange que permaneceram vivos em sua memória. Naquele atelier-escola, Lange

⁹¹ A casa-atelier de João Turin se localizava na Rua 7 de Setembro, nº. 2779 esquina com a Rua Coronel Dulcídio. No início da década de 1950, a propriedade foi vendida e o atelier demolido. O Salão Paranaense, na Rua Barão do Rio Branco esquina com a Rua XV de Novembro, também foi demolido na década de 1950. A casa do Dr. Bernardo Leinig, localizada na Rua José Loureiro, nº. 245, teve o mesmo destino.

impregnou a sensibilidade de seus alunos com algo que Luís Pilotto chama de *pinheirismo*. Para este, “*Pinheirismo* é aquele modo de sentir e expressar amor e entusiasmo – admiração! – pelo Paraná e sua gente, através do simbolismo imponente do pinheiro.” (PILOTTO, 2004, entrevista). Portanto, a representação artística vinculada à natureza serviu para promover a identidade regional proposta pelo Movimento Paranista.

Ao continuar o seu depoimento, Pilotto fala sobre como era o tratamento de Lange com seus alunos e como este ensinava a pintar o pinheiro dando forma como o mesmo se apresenta na natureza:

O Lange de Morretes era muito austero. Eu achava pela diferença de idade. Uma coisa muito interessante foi o seguinte: Segunda-feira, na aula, cada aluno mostrava o que tinha feito na semana e o Lange fazia crítica. E essa eu me lembro muito bem porque despertou a minha atenção. O Augusto Conte mostrou um pinheiro que tinha pintado. E ele – o Lange de Morretes – disse:

– Vocês não aprendem! Vocês fazem à silhueta, silhueta do pinheiro, quando o pinheiro tem corpo. Ele é redondo. Ele tem volume. E vocês não pesam isso! Eu vou mostrar para vocês como é que a gente constrói o pinheiro.

Eu aticei todas as minhas atenções. E ele pegou o cavalete e uma folha de papel e disse:

– Olha! Primeira coisa: o pinheiro é vertical. Esse pinheiro torto não tem!

E deu ali uma explicação porque o pinheiro era vertical, a germinação do pinheiro, etc. Bom, depois os ramos, quando o pinheiro, depois de grande e coisa e tal... E foi desenhando até terminar um desenho grande do pinheiro grande. E deu [explicação sobre] cada uma daquelas partes: o tronco, os galhos, e etc. E ele chegou na caruma – caruma é a pinha – e o sapé – o sapé aquele ramozinho. E foi detalhando aquilo tudo para construir [o desenho do pinheiro]. E aquilo eu prestei tanta atenção e nunca me esqueci. E hoje eu acho que eu pinto bem o pinheiro, desenho bem o pinheiro, pintura com aquarela. Eu sei as características do pinheiro. E foi essa aula que eu recebi do Lange de Morretes que ficou na minha memória. Cada vez que eu pegava um pinheiro, desenho de pinheiro, uma fotografia de pinheiro, eu ia ver se estava dentro daquelas características realmente. E foi assim que eu dediquei essa curiosidade, atenção pelo pinheiro. Tenho uma coleção de desenhos que eu falhei e uso, e crio, guardei, e que estão dentro dessa característica, procurando sempre dar ao tronco essa imponência, essa altura, essa altivez, procurando atingir o céu!

E com os seus ramos, cada ramo uma caruma e a caruma fazendo com que formasse a bola. O interessante que o Lange chamava atenção que geralmente quando pintam um pinheiro fazem uma bola, e que não é propriamente uma bola. Tem o galho, têm os galhos que vão formando as carumas, esses galhos menores... E vão formando de tal ordem, que isso tudo, com a articulação toda, forma a bola, mas é formado por galhosinhos pequenos, formando a caruma. Uns vem mais pra cá, outros menores, etc. É isso aqui! [aponta para o desenho que está fazendo] É que... Lá está um quadro do De Bona, aluno de Andersen, [aponta para um quadro na parede] e que a gente nota que é uma bola, mas bem de verdade, no centro de tudo isso aqui tem o galho inicial da onde se formam as carumas. (PILOTTO, 2004, entrevista)

Esse depoimento mostra a ligação íntima entre a arte e o conhecimento científico que Lange de Morretes procurava manter e repassar para seus alunos. Fato

que até lembra um pouco os estudos de perspectiva que se desenvolveram a partir do Renascimento, período marcado pelo desejo de aproximar a representação pictórica da realidade visual. Do mesmo modo que para a realização das obras de desenho e pintura renascentistas o conhecimento da perspectiva era primordial, para desenhar e pintar o pinheiro era necessário o conhecimento de geometria. Certa vez, Lange advertiu seus alunos dizendo: “O pinheiro tem anatomia, é um gigante harmonioso. Vocês, e muitos, pintam o pinheiro mutilado, num só plano, achatado como silhueta, quando ele possui volume, é arredondado, como que um *guarda-chuva*.” (PILOTTO, 1992, p. 19). Sendo assim, os aspectos botânicos do pinheiro aguçaram o olhar de Lange, que via a árvore de uma forma geométrica tanto em seus trabalhos de pintura quanto nos de artes gráficas.

Luís Pilotto comenta sobre uma conferência lida por seu irmão Osvaldo Pilotto no Centro Paranaense Feminino de Cultura e no Círculo de Estudos Bandeirantes, na qual Osvaldo descreve a elaboração do *Pinhão Geométrico* de Lange de Morretes (figura 8):

Sobre uma reta qualquer IJ, marca-se um ponto C pelo qual se tira uma perpendicular à mesma. Prolonga-se esta perpendicular abaixo da reta. Tomando como módulo a metade da largura que se queira dar à figura, aplica-se esse seguimento em CK e CL, bem como duas vezes acima e três vezes abaixo do ponto C sobre a perpendicular IJ. Obtém-se assim, respectivamente, os pontos A e B, D, E e F. Ligam-se os pontos K e L ao ponto F. Com centro em C e raio igual ao módulo, traça-se a arco GAH que encontra em G e H a perpendicular GH tirada ao meio do segmento AB. Tiram-se as bissetrizes CM e CN dos ângulos retos BCK e BCL. Ficam assim determinados os pontos O e P. Com raio igual à distância OG e fazendo o centro em O e G determina-se o ponto Q. Procede-se analogamente com relação aos pontos P e H para determinar o ponto R. Fazendo centro em Q e R tiram-se respectivamente os arcos GO e HP. Fica, assim construído o pinhão geométrico. (PILOTTO, 1992, p. 19)

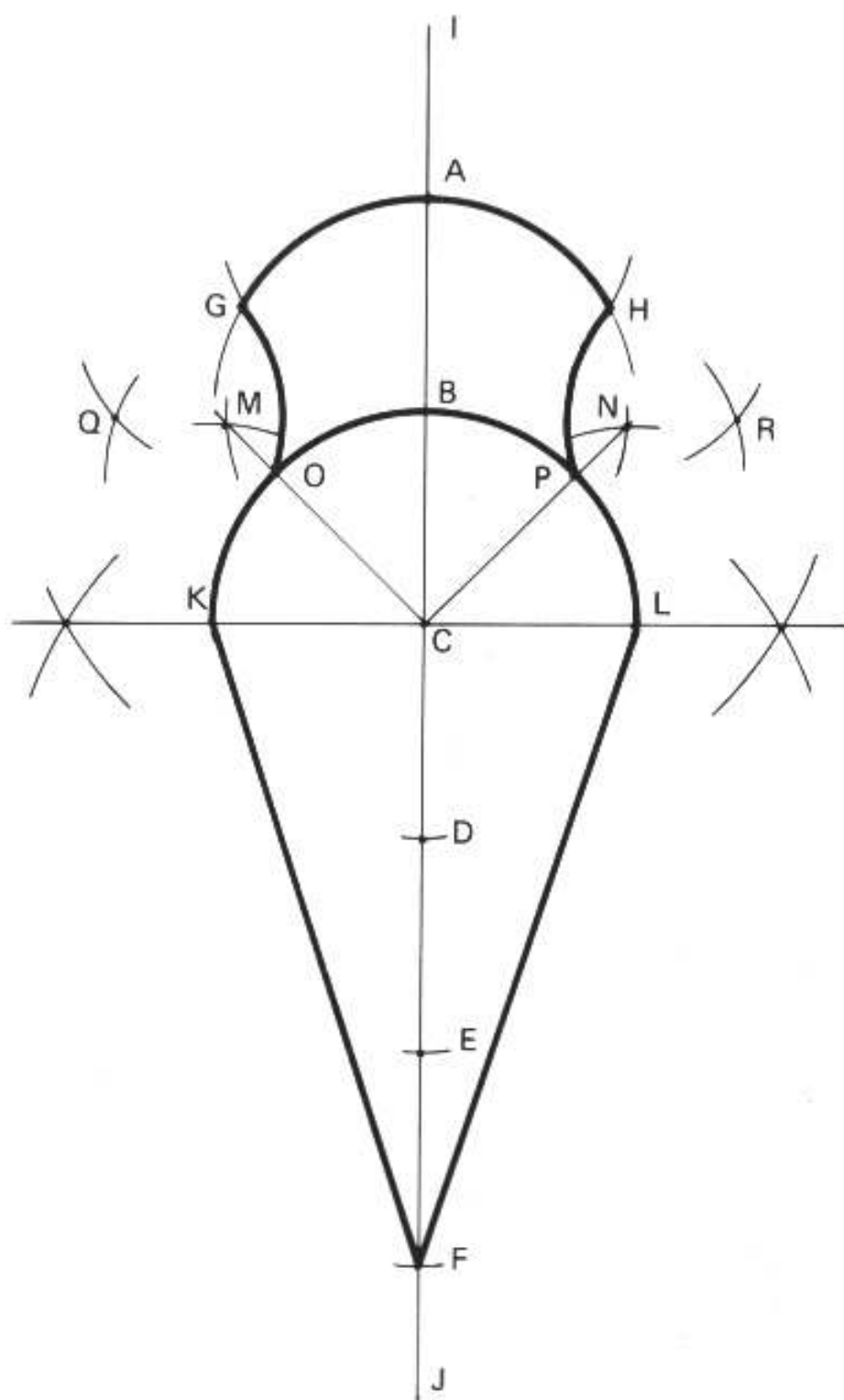


FIGURA 8 – MORRETES, F. L. de. **Pinhão geométrico**. In: HOERNER Jr., 1992. p. 43.

Essa fórmula foi explorada na escola-atelier de Lange de Morretes e na Escola Normal Secundária. Nessas escolas, partindo dessa fórmula, os alunos executavam trabalhos manuais, suportes de madeira e toalhas em *richelieu*, substituindo os modelos baseados em frutas de origem européia como maçãs, pêras e folhas de castanheiro, tão presentes na arte decorativa daquele período. Dos seus alunos, Oswald Lopes e Arthur Nísio foram os que mais se dedicaram à repetição dessa arte paranista. A intenção do artista com relação à estilização paranista aparece em seu escrito autobiográfico (MORRETES, 1953, p. 274), no qual o autor diz que a fórmula por ele criada deveria permanecer em domínio público e servir aos pequenos profissionais.

Nas décadas de 1920 e 1930, como a prática fotográfica e os métodos de reprodução eram incipientes, os jornais e as revistas ilustradas dependiam da colaboração de artistas plásticos. Nesse período, em Curitiba, a estilização paranista estava presente em diversos números da *Ilustração Paranaense*, em forma de vinhetas ilustrativas e outras ilustrações. Um dos exemplos mais interessantes da aplicação dessa estilização desenvolvida por Lange de Morretes é *Depois da Tormenta* (1930) (figura 9), que mostra muito bem o desenvolvimento dos trabalhos de artes gráficas feitos por ele. Isto porque, para compor esse desenho, ele conciliou seus estudos sobre a estilização do pinhão e do sapé com seus conhecimentos acerca da representação da figura humana do início de sua carreira, em sua maioria retratos e estudos de nu.

Esse desenho, que combina estilização e figura humana, ilustra uma reportagem sobre a morte do Monsenhor Celso. Na época esse fato trouxe um grande mistério para os curitibanos, pois houve uma tempestade e o vento forte derrubou um cedro ao lado da Catedral bem na hora que o religioso morreu. Nesse desenho, o artista retrata o perfil do falecido num caixão e atrás dele, uma janela na qual se vê um cedro caído e ao lado da janela, uma vela com a chama acesa. Os desenhos das laterais – que funcionam como uma moldura – são aplicações de pinhões e sapés estilizados. Na parte superior “dessa moldura” a própria cruz, que remete ao ofício do falecido, tem forma estilizada de pinhão.



FIGURA 9 – MORRETES, F. L. de. **Depois da Tormenta**. 1930. Desenho. In: ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE, 1930, n. 7, jul. Foto: Luis Afonso Salturi.

A estilização desenvolvida por Lange de Morretes, mais tarde, também serviu de inspiração para os projetos gráficos das calçadas de Curitiba, que trazem motivos gráficos diferenciados feitos em *petit-pavé* ou mosaico português. Em *Calçadas de Curitiba: preservar é preciso*, VASCONCELOS (2006, p. 26-38) apresenta um levantamento sobre os inúmeros desenhos presentes nas calçadas da cidade. A autora chama atenção para a necessidade de revitalização desse patrimônio cultural. Ela apresenta projetos de revitalização e identifica a influência estilística desses desenhos, separando-os em quatro grupos: influência portuguesa, influência *Art Nouveau*, influência *Art Déco* e influência do Movimento Paranista e da cultura indígena.

Inicialmente, as calçadas de Curitiba eram feitas em pedra. Em 1919, a Prefeitura determinou em suas diretrizes como seria o calçamento da cidade. A primeira empreiteira a executar a pavimentação das ruas e dos passeios foi a da Família Greca, de origem italiana. Depois dela, no final dos anos 1920 surgiram outras concorrentes, de origem portuguesa. Nesse período, devido à influência do Movimento Paranista, as calçadas foram utilizadas como espaço para as manifestações regionalistas. Os motivos de pinheiro e indígenas configuraram ao lado de desenhos de outros estilos. Romário Martins, que era diretor do Museu Paranaense, teve um papel importante ao aconselhar o então prefeito de Curitiba, Moreira Garcez, sobre a necessidade da aplicação de desenhos com motivos indígenas nas calçadas. Os desenhos eram pesquisados pelo professor Augusto Herborth, da Universidade de Strassburgo, e a seleção era feita pelo próprio Romário.

Além dos desenhos com motivos indígenas, algumas calçadas de Curitiba apresentam desenhos com motivos de pinheiro, que foram implantados em março de 1949. Contudo, alguns desses desenhos divergem dos originais de autoria de Lange de Morretes, sendo apenas inspirados neles. Nesse caso, serve como exemplo, uma rosácea paranista muito comum nas calçadas de Curitiba que, em muitos locais é aplicada sem os detalhes laterais, tornando mais fácil a implantação do projeto gráfico nas calçadas (figura 10):



FIGURA 10 – ROSÁCEA DO PISO DAS CALÇADAS. In: KRASINSKI, 1987, p. 16.

Dos desenhos que remetem aos originais de Lange de Morretes, embora a implantação seja bem mais recente, pode-se citar o desenho pintado no pátio da Reitoria da Universidade Federal do Paraná e o aplicado em *petit-pavé* vermelho-castanho na calçada embaixo da coluna do relógio da Praça General Osório. Além desses, na calçada da Praça Rio Iguaçu, próxima ao Palácio Iguaçu, há um desenho em *petit-pavé* que também remete aos originais do artista. Trata-se de uma rosácea de grande tamanho construída nos moldes da fórmula do *Pinhão geométrico*, muito parecida com a *Pinha-dos-ventos* da calçada do cruzamento da Rua XV de Novembro com a Rua Barão do Rio Branco (figura 11):

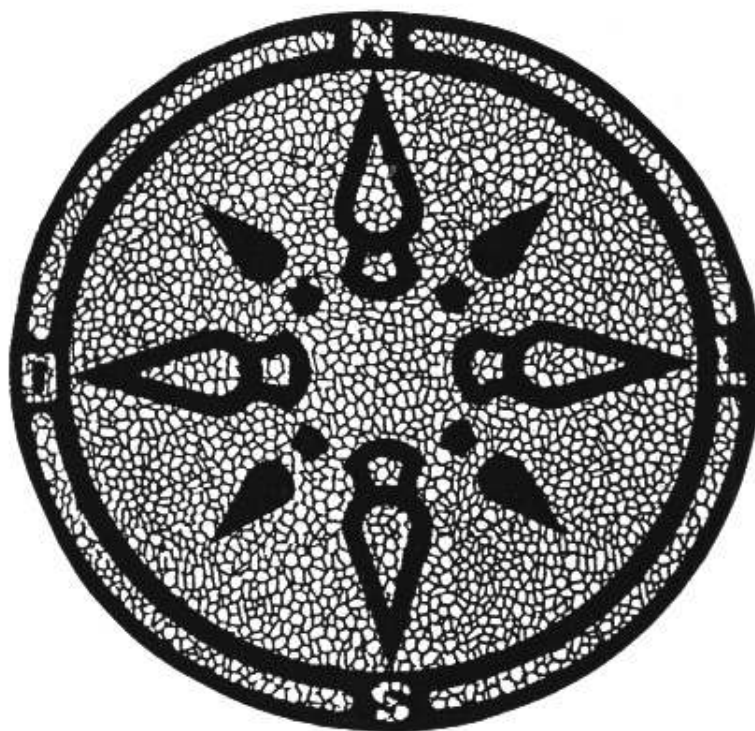


FIGURA 11 – PINHA-DOS-VENTOS. In: FENIANOS; MENDONÇA, 1996.

Essa *Pinha-dos-ventos* faz parte de um conjunto de desenhos através dos quais é possível conhecer o centro de Curitiba a pé um trajeto pré-estabelecido. A *Linha pinhão* é um roteiro cultural e histórico que foi inaugurado pela Prefeitura, em 1993, dentro das festividades do *Tricentenário da Fundação da cidade de Curitiba*. Tal roteiro tem como proposta permitir que o pedestre faça um passeio a pé sobre os “Caminhos da História”, percorrendo a área central da cidade em 2,4 quilômetros de extensão, através de 51 pontos que assinalam o trajeto.

4.2 UM OLHAR SOCIOLÓGICO SOBRE UMA OBRA PICTÓRICA

É muito complicado fazer uso das etiquetas européias para explicar e classificar as transformações artísticas fora da Europa. Isso porque, para realizar essa tarefa, é preciso considerar a técnica, o conteúdo e o princípio revolucionário. No que diz respeito à técnica, alguns críticos consideram Lange de Morretes como um pintor com uma tendência impressionista, na medida em que sua formação artística foi marcada por esse estilo. Contudo, certos trabalhos do artista têm a marca pós-impressionista porque não segue os preceitos básicos do estilo impressionista, indo além deles. Além de sua ligação com o Impressionismo, Lange também enxergava o mundo pelo viés científico e mesmo que sua pintura estivesse ligada à fantasia e à alegoria, seus quadros eram naturalistas devido ao seu interesse pela percepção exata da natureza.

O Impressionismo foi um movimento artístico que surgiu na França no século XIX com obras de artistas que não se preocupavam mais com os princípios do Realismo ou da academia. O termo Impressionismo surgiu após a primeira exposição do grupo em 1874, no atelier do fotógrafo Gaspar-Félix Nadar, quando o jornalista Louis Leroy fez um sarcástico ataque a uma pintura de Claude Monet (1840-1926) que se intitulava *Impressão, sol nascente*. Na crítica, o jornalista afirmava que um papel de parede em estado rudimentar era mais bem acabado que a obra de Monet. O termo logo foi adotado por outros e os artistas impressionistas formaram um movimento fazendo sete outras exposições, sendo que a última delas ocorreu em 1886.

Enquanto o Realismo tinha um caráter social, o Impressionismo era pessoal, na medida em que buscava retratar mais a vivência do que a própria vida. Ao pesquisarem sobre a produção pictórica, os pintores impressionistas não se interessavam mais pelas temáticas nobres ou pelo retrato fiel da realidade próprios do Realismo, mas em ver a tela como obra em si mesma. Na representação da natureza, o enfoque passou a tomar como base a experiência visual de fato, enfatizando a espontaneidade e a concepção imediata daquilo que é visto.

O Impressionismo teve um caráter e uma pretensão científica, na medida em que surgiu num período marcado por avanços tecnológicos e científicos que o

influenciaram, entre os quais as descobertas de Einstein e o surgimento de sistemas como o darwiniano e o marxista, essencialmente orientados pelo tempo. Esse período teve como marca o início da vida moderna, presente nas temáticas das obras impressionistas em diversas cenas retratadas. O desenvolvimento técnico da fotografia contribuiu significativamente para os estudos dos movimentos dentro da pintura impressionista e a teoria das cores, desenvolvida pelo químico Eugène Chevreul (1786-1889), permitiu um novo tratamento às disposições das cores na pintura através da aplicação das *cores complementares*⁹².

Havia algumas considerações gerais que, naquele período, os artistas seguiam para obter os resultados que caracterizavam a pintura impressionista, entre elas estava a concentração nos efeitos da luz frente aquilo que seria retratado. A pintura deveria registrar as tonalidades que os objetos adquiriam ao refletirem a luz num determinado momento, pois as cores da natureza se modificam constantemente, dependendo da incidência da luz solar. Além dessa preocupação, o movimento utilizando pinceladas soltas tornou-se o principal elemento da pintura, sendo que geralmente as telas eram pintadas ao ar livre para que o pintor captasse melhor as nuances da natureza.

As cores e tonalidades não deveriam ser obtidas pela mistura das tintas na paleta do pintor, mas deveriam ser puras e dissociadas na tela em pequenas pinceladas. A mistura deixaria de ser técnica para se óptica, uma vez que o observador combinaria as várias cores que compunham a pintura. As telas eram preparadas com branco para ressaltar a luminosidade. Era comum a aplicação prévia de tinta em camadas, o que permitia à superfície da pintura ter uma textura viva. As sombras negras e as linhas demarcatórias eram eliminadas porque não existiam na natureza. Os contrastes de luz e sombra deveriam ser obtidos de acordo com a lei das *cores complementares*. Essa nova técnica pictórica contrastava com a de tons castanhos, elaborada pela pintura

⁹² “Duas cores são *complementares* se elas se mesclam para complementar o espectro. Então, a complementar de cada cor primária – vermelho, azul e amarelo – é a combinação de cada duas destas. Vermelho e verde, azul e laranja, amarelo e violeta são os pares básicos. Na pintura, a colocação de cores complementares uma ao lado da outra torna ambas brilhantes.” (WIGGINS, 1994, p. 63). Eugène Chevreul, ao desenvolver sua teoria das cores, fez um círculo cromático que mostrava as cores complementares em imediata oposição a elas mesmas. Ao fazer uso desse círculo, o artista impressionista poderia decidir rapidamente qual cor utilizar em seus trabalhos.

acadêmica. Além disso, sem o traço formal, as figuras das obras impressionistas passavam a não ter mais os tradicionais contornos nítidos.

Esses procedimentos técnicos que caracterizavam a pintura impressionista permitiram um novo direcionamento dentro da pintura, o que se constituiu num avanço significativo para as linguagens artísticas que viriam após o movimento, inclusive para a pintura moderna. Segundo Wendy BECKETT (1997, p. 310-311), o termo Pós-Impressionismo foi criado, em 1910, pelo crítico de arte inglês Roger Fry (1866-1934), para se referir aos artistas que vieram imediatamente após os impressionistas. Esses artistas se concentravam em Paris e decidiram repudiar a ênfase impressionista na aparência externa e fugaz do mundo. O termo também se aplica aos trabalhos tardios dos próprios impressionistas que, ao longo de suas carreiras, abandonaram muitas idéias às quais um dia estiveram ligados. Os artistas pós-impressionistas não formaram um grupo coerente, logo, o termo não se refere propriamente a um estilo de pintura.

Tendo em vista essas explanações sobre o Impressionismo e o Pós-Impressionismo, para tratar sobre o caso do desenvolvimento da pintura no Paraná, é interessante buscar uma maior compreensão através de alguns apontamentos feitos por Nelson Luz, em seus escritos de 1975 e 1976, publicados em *Nelson Luz: O Primeiro registro de uma passagem*. Esse autor apresenta uma retrospectiva dos “grandes nomes” da pintura paranaense, analisando o estilo dos seguintes artistas: Freyesleben, João Turin, Miguel Bakun, Estalisnau Traple, Theodoro De Bona, Arthur Nísio, Guido Viaro e Lange de Morretes. Segundo o autor, no que se refere à pintura:

Quase todos [esses artistas] aceitavam o Impressionismo, embora, de maneira geral, preferissem os naturalismos anteriores e, sem dúvida, os clássicos e os pré-renascentistas. Para alguns, o Impressionismo era um tanto exagerado, e vários o condenavam pelo fato do desleixo do desenho, coisa a seu ver, inaceitável. (...)

Deixei, propositamente, *Lange de Morretes* para o último comentário, porque entendo que foi, senão o **mais sensível** de todos os da minha lista incompleta, inquestionavelmente o **mais culto**. Deixou nome, no Brasil e no estrangeiro, como malacologista e ciências afins. Mas **bem sei quanto sabia de literatura, biologia, astronomia, botânica, mineralogia, antropologia, ecologia, geologia, zoologia, artes em geral, especialmente pintura. Formigas, abelhas, besouros, árvores, ornamentação, poesia, filosofias orientais e ocidentais, cerâmica, música, arte de viver, eis os temas dos diálogos que tínhamos, de horas seguidas, pela madrugada adentro, eu a perguntar, ele falando. (...)**

Quanto à pintura, entendo que teria sido imbuída, em parte, de Uhde^{XVIII}, de Hans Thoma^{XIX}, de Hodler^{XX}. Contudo, Lange é ele mesmo, um tanto **impressionista**, às vezes

alegórico, exaltando a natureza brasileira e paranaense, estudioso do pinheiro – que ele via como símbolo de nossa terra.

Quando comentava o assunto da imigração européia, dizia que o Brasil tem a característica de absorver as culturas estranhas e de impor, de maneira curiosa, os seus modos de vida. A família Lange adaptou-se e ele já nasceu aqui, apesar de tradição alemã, sempre foi mais caboclo que outra coisa. Viveu muito em contacto com a natureza e, por isso, os seus quadros são um repositório interessantíssimo de pormenores típicos do nosso habitual, que só mesmo um artista-cientista poderia captar.

Vários de seus trabalhos, à primeira impressão, parecem algo rígidos, um tanto herméticos e até desinteressantes. De fato, Lange, tantas vezes, busca um simbolismo comedido e, por isso, nos dá uma síntese destituída de qualquer arroubo, uma síntese talvez excessivamente intelectual. Todavia, a sinceridade com que desenvolve a sua temática e o critério com que dispõe as cores mostra um artista moderno e comunicativo.

Em outras ocasiões, a emocionalidade, surge ampla e lírica, sem contudo deixar-se levar sem peias, pois é contida numa composição intuitiva de magníficos resultados.

A tônica de Lange foi o Brasil; ele sempre propugnou pela manutenção dos nossos costumes, das nossas peculiaridades, da nossa alma, pretendendo um nacionalismo amplo, aquela mesma interdependência que os internacionalistas contemporâneos disseminam aos quatro ventos. [grifo meu] (LUZ, 1989, p. 16, 18-20)

Nessa citação, é curiosa a maneira como Nelson Luz descreve o interesse generalista e especulativo que Lange de Morretes tinha pela natureza. Outra passagem que merece atenção é quando o autor aponta algumas influências na pintura de Lange relacionando-a com a de outros pintores alemães que produziram, em sua maioria, paisagens com fundo simbólico e alegórico. Nesse ponto, Nelson Luz fornece pistas para tentar entender o uso de personagens do folclore indo-europeu, como a figura das Dríades, em algumas pinturas do artista. O autor fala também sobre a adesão de Lange e demais artistas paranaenses ao Impressionismo. A esse respeito, Theodoro DE BONA (1989, p. 16) diz que Lange desde sua volta ao Brasil, estava entusiasmado com o Impressionismo, chegando até a criticar Alfredo Andersen, que também era impressionista, mas possuía uma técnica um pouco diferente. Por não ter “idéias mais ousadas”, De Bona não concordava com as críticas que Lange fazia à Andersen.

Contudo, vale lembrar que a concepção de Lange sobre a arte, de modo geral, difere daquela mantida por outros artistas de sua geração que, em sua maioria, eram muito conservadores. Nesse caso, serve como exemplo um comentário de Nelson Luz sobre qual era o ponto de vista de Lange sobre “as inovações da arte contemporânea”. O depoimento mostra qual era a reação deste frente à arte de tendência abstrata, já que muitos quadros de Nelson Luz, que também pintava, aproximavam-se dessa tendência:

E sobre a arte contemporânea? Lange teve a oportunidade de ver muita coisa e de ler mais ainda. Verdade é que esse não era o assunto preferencial das nossas conversas; mas comentávamos, e ele, como todos nós, tinha as suas preferências e sabia comentar. Se bem me lembro, a arte de nosso tempo, a seu ver, tão fragmentada em seus “ismos”, valia como busca, muitas vezes válida, de um algo que viria com o tempo, uma coisa sedimentada a respeito da qual Lange alimentava as melhores esperanças. Sabia aceitar esses “ismos”, em que encontrava, dentre tanto joio, o trigo maduro e reconfortante.

Mostrei a ele, várias vezes, as minhas pinturas, inclusive as oníricas. Gostava das minhas cores que lhe recordavam tapeçarias, dava-me sugestões, opiniões, jamais conselhos. Nunca procurou me ensinar, pois sabia que o meu caminho deveria ser somente pelos meus próprios passos. (LUZ, 1989, p. 20)

Nelson Luz apresenta questões importantes na medida em que enxerga Lange como um artista singular, aberto às novas linguagens artísticas, apesar de não aceitá-las para si mesmo. Essa singularidade de Lange é, em grande parte, constituída pela dualidade de sua formação artística e científica. Em artigo na revista *Panorama*, João COVIELLO (1987, p. 1) também fala sobre essa mesma singularidade ao conceber Lange como fruto de uma sociedade diferenciada. O autor aponta alguns pontos para se pensar sobre a obra desse artista, a qual não há lugar para certezas, sendo o próprio Lange um enigma. Segundo Coviello, num acompanhamento da trajetória de Lange é possível perceber a característica de independência, presente até o final de sua vida de artista-cientista. Isto porque a obra produzida por Lange foge de qualquer padrão estético e torna-se *histórica e antropológica*. “Histórica, no sentido de retratar, quase de forma jornalística, um ambiente que amou intensamente. E antropológica, no sentido de trazer uma questão fundamental: Quem é este homem que vive neste ambiente retratado?” (COVIELLO, 1987, p.13).

A característica *antropológica* da obra de Lange é, em certa medida, expressa numa crítica em que Samuel Cesar comenta sobre as preocupações do artista com questões existenciais do ser humano e a busca do autoconhecimento. Associando essa característica com a obra produzida pelo artista, o autor chega mais longe ao fazer uma análise da ligação daquele com a natureza:

[Lange de Morretes] não se contenta com apreciar, admirar e pintar a beleza de uma paisagem ou harmonia suprema de um bello corpo. – **Tortura-lhe o espírito saber porque e como existimos na face da terra. (...) É um estudioso de philosophia a buscar sempre, na lição dos mestres, um conhecimento mais perfeito da natureza e dos homens. – Esse aspecto particular do seu espirito reflecte-se na sua obra de artista.** – As proprias paisagens que pinta dão a impressão de que o artista procura ver atravez da beleza do

scenario a grande alma das cousas, a essencia divina que palpita no verde da ramaria, como no multicolorido das flores.

– **Os seus pinheiros têm alma, vivem uma vida mais profunda e mais intensa que a simples vida vegetativa.** Contemplando as telas em que Lange lhes fixa a hieratica beleza, vemol-os calmos na impassibilidade das coisas conscientes, ou rebelados a convulsa como se os agitasse ou fizesse estremecer uma incontida revolta. Uns, opulentos e felizes no pleno desenvolvimento da sua umbella verde, outros mirrados, rachiticos, tristes, como a dizer que, mesmo entre os reis da floresta paranaense, a sorte que é madrastra para uns é mãe dadivosa para outros. – Nas suas marinhas, como na série de telas que trouxe do Iguassú, se traduz a sua predilecção pelas **aguas agitadas, rebeldes**, atirando para os céos a revolta das furiosas, ou arremessando para o abysmo o desespero das cataractas que perturbaram a paz serena dos sertões, com o seu formidavel rugido. As **aguas paradas, tranquilladas** na estagnação e na immobilidade não lhe seduzem senão raramente o espírito sequioso de movimento. (...) – A sua evolução se faz sentir, quando cotejamos os primeiros trabalhos, pintados logo apoz a sua chegada ao Paraná e as telas ultimamente expostas, como os quadros em que vem trabalhando, apenas conhecidos do seu pequeno circulo intimo, são paisagens, em que o pinheiro domina como um *leitmotiv*, de uma luminosidade perfeita. **São grandes composições inspiradas em motivos philosophicos, onde figura ainda em primeira plana, magestosa e serena a Araucária, symbolo do Paraná, ao lado de admiraveis estudos de nu.** [grifo meu] (CESAR, 1930a, não paginado)

Esses pontos mencionados por Samuel Cesar permitem classificar a arte produzida por Lange de Morretes na pintura e compreender melhor a preocupação deste com temas ligados à natureza paranaense, como seus quadros de pinheiros e suas “águas”. Em suas telas, diferentemente de um pintor naturalista, que capta a realidade, Lange filtra a natureza com olhos sensíveis, de forma descritiva, mas com total individualidade. Essa subjetividade que marca a obra de Lange está relacionada, por um lado, com a sua formação artística, e por outro, com o seu olhar sobre a natureza através do *recorte e enquadramento visual* de sua paisagem pictórica. Nesse ponto, a referência que se toma é de Georg Simmel quando trata da relação entre o pintor e o objeto retratado, ou seja, a natureza no quadro de paisagem:

O que o artista faz – subtrair ao fluxo caótico e infinito do mundo, como imediatamente dado, um pedaço delimitado, o alcançar e o formar como unidade aquilo que até então encontra em si seu próprio sentido e cortar os fios que a ligam ao universo – é precisamente o que nós também fazemos, em dimensões menores, (...) quando temos a visão de uma ‘paisagem’ no lugar de um prado e de uma casa, de um riacho e de um cortejo de nuvens. (SIMMEL, 1996, p. 18)

Em relação à formação artística na Alemanha, quando aluno da Real Academia de Artes Gráficas, em Leipzig, além de Walter Tiemann, Lange teve aulas com Hans Soltmann, que havia pouco tempo regressado de Paris. Foi justamente nesse período que Lange viu pela primeira vez exposições de arte francesa. Na Escola

Superior de Belas Artes de Munique, foi aluno de Carl Hans Schrader-Velgen, um dos pintores impressionistas alemães mais vigorosos daquele período. Além deste, foi aluno de Angelo Jank, um excelente pintor de animais, de caçadas e de cenas esportivas. Em suas obras, como as corridas de cavalos, Jank criava uma atmosfera intensa usando um estilo impressionista com pinceladas “lisas e esfregadas” nas representações das figuras dos animais, para capturar as forças dos movimentos do cavalo e do cavaleiro. Mais tarde, um dos alunos de Lange, Arthur Nísio, também seria aluno de Angelo Jank⁹³ e utilizaria essa técnica em várias obras.

O contato com esses professores foi muito importante para a formação profissional de Lange de Morretes, o que veio a se manifestar em sua produção artística. Enquanto seus trabalhos de artes gráficas tiveram uma forte influência do estilo *Art Nouveau* (no que se refere aos *motivos da flora*), sua pintura foi influenciada pelo Impressionismo. É justamente nesse ponto que culmina a característica singular e a dualidade de sua arte visual. Uma passagem do livro *A Arte Nova*, de Bernard Champigneulle ilustra muito bem esse dualismo ao definir as diferenças entre esses estilos:

O impressionismo descobre, com embriaguez, um conjunto de variedades ópticas contrárias ao realismo e descreve um mundo de vibrações luminosas. A fim de apreender o tempo que passa, quer dizer, o inacessível, a natureza é desintegrada. Quando Manet pinta a mesma mó ou a mesma catedral em todas as horas do dia, procura apalpar o inapalpável, fixar o que é natureza não fixa e que jamais recomeça. Os motores da Arte Nova são inversos. Ela sintetiza. Capta a natureza nas linhas imutáveis. O fim nunca é traduzir as coisas numa verdade transitória, mas dar-lhe uma imagem suscetível de a transformar em composições decorativas, e de a adaptar a um objeto. Enquanto que a arte impressionista intercepta o instante por pinceladas de cores puras, a arte modernista situa-se noutra ordem: reduz a visão do real a uma espécie de esquema, com superfícies de cores quase uniformes, rigorosamente enclausuradas nas linhas de contorno. [grifo meu] (CHAMPIGNEULLE, 1984, p. 93)

⁹³ A semelhança entre a representação pictórica de animais de Angelo Jank e Arthur Nísio é surpreendente. Inclusive uma das dificuldades da análise aqui apresentada foi que, poucos autores analisaram a relação entre a pintura dos pintores paranaenses do século passado que tiveram sua formação acadêmica na Alemanha com os estilos e movimentos artísticos em voga naquele momento no referido país. Fato que veio a se transformar num empecilho para uma análise estética conjunta a uma análise sociológica do processo de criação artística. No caso de Arthur Nísio, ver o artigo: DERGINT, A. T. A vida de Arthur Nísio na Alemanha. **Revista da Academia Paranaense de Letras**. Curitiba, n. 48, p. 59-65, dez. 2003.

No período em que viveu na Alemanha os temas mais frequentes de suas telas eram cascatas, corredeiras, florestas, montanhas, pastagens, casas e também flores. No Brasil, o artista ainda continuou pintando alguns desses temas, inclusive quadros de natureza morta que em sua maioria traziam flores. A tela *Natureza morta com flores e frutas* (1941) (figura 12), adquirida pelo Tribunal de Justiça do Paraná através de um espólio de dívida de um escritório de advocacia, pela data em que foi pintada não é uma exceção, mostrando que o artista também tratou desse tema em outros períodos de sua vida. Além disso, essa tela tem como marca o uso de cores complementares próprio do Impressionismo, como pode ser constatado na combinação entre o roxo das glicínias e o amarelado das frutas.



FIGURA 12 – MORRETES, F. L. de. **Natureza morta com flores e frutas**. 1941. 1 óleo sobre tela: color.; 58 x 76 cm. Tribunal de Justiça do Paraná, Sala de Lanches dos Desembargadores, Curitiba. Foto: Luis Afonso Salturi.

Em relação às cores e no intuito de entender a pintura de Lange de Morretes, vale comentar uma crítica na qual Newton CARNEIRO (1973) diz que é preciso

observar duas *características anímicas* desse artista, as quais o autor chama de *imãs decisivos* porque funcionam justamente como pontos-chaves para entender a produção pictórica de Lange. Assim, segundo o autor, foi a *paixão pela cor* que levou Lange a consolidar o seu “realismo impressionista” e a reagir contra o modernismo que invadia a escola alemã. Já a *submissão à natureza*, levou o artista a procurar temas ligados à paisagem de sua terra natal, como o pinheiro, conduzindo-o também às pesquisas científicas. Nessa mesma direção, um comentário de Nelson Luz ajuda a compreender melhor essa *paixão pela cor* e essa *submissão à natureza*:

Suas telas são trabalhadas, na maioria, em gamas azuis-acinzentadas e portadoras de uma **concepção muito pessoal da natureza**. Preocupado com as **formas interpretadas através das vibrações da luz**, consegue Lange efeitos interessantíssimos em temas de muita poesia. Espírito culto, afeito a todos os setores do pensamento, **não se deixa subjugar pelo material da natureza; transpõe para o quadro os elementos essenciais, em bem disposta construção**. Trabalha com pastas densas e bem valorizadas e com isso objetiva a sua fina sensibilidade. É apaixonado das neblinas difusas, quentes, e dos planos solitários e simples. [grifo meu] (LUZ, 1953, p. 53)

Nessa citação, dois pontos da crítica de Nelson Luz merecem atenção. Um deles é de que aqui cabem perfeitamente os apontamentos de Georg Simmel sobre o *Stimmung* da paisagem. Para este autor, a paisagem – e nesse caso a pintura de paisagem – é definida pela sua delimitação, pelo seu alcance num determinado raio visual, quando o homem – nesse caso o artista – modela um grupo de elementos e o integra à categoria de paisagem, – de pintura de paisagem. Para o autor, o artista é quem “...realiza o ato de colocar em forma pelo ver e pelo sentir com uma tal energia, que vai absorver completamente a substância dada da natureza, e recriá-la de novo por ele mesmo; enquanto nós outros, ficamos cada vez mais ligados a essa substância e em consequência guardamos sempre o hábito de perceber tal e quais elementos, lá onde o artista na realidade só vê e só cria a ‘paisagem’.” (SIMMEL, 1996, p. 24)

Outro ponto que merece atenção é a preocupação de Lange de Morretes com a luz. Desde sua volta da Alemanha, sua pintura foi marcada por essa característica impressionista. Essa preocupação se estendeu com a busca da relação entre o pinheiro, tema de várias de suas telas, e a luz. Uma citação de um de seus escritos inéditos mostra muito bem como ele via essa relação:

Quando de manhã o globo sem vida, vencendo as trevas, faz cair as brumas e tudo anima, é o pinheiro a receber os seus gloriosos raios. Quando, do horizonte, o astro, despedindo-se, doira as nuvens que cobrem a natureza, o rei dos vegetais, agradecendo lhe sorri reflexos do mesmo ouro. Quando o sol, há muito, desapareceu e na noite escura cintilam as estrelas, o pinheiro com os seus cem braços, parece querer apanhá-las, todas, do firmamento. Não há coisa mais bela do que o contemplá-las por entre a escura caruma. (MORRETES, 1937, p. 17)

Conforme o próprio artista diz em seu escrito autobiográfico, devido ao pinheiro ser uma árvore de crescimento simétrico, precisava do auxílio da ciência para a sua representação (MORRETES, 1953, p. 169). Para Lange de Morretes, o problema principal era juntar o elemento científico com o problema da luz, pois até aquele momento o pinheiro havia sido pintado apenas de modo empírico. Foi a resolução dessas questões artísticas que possibilitaram às suas telas de pinheiros possuírem uma característica muito particular, como *Pinheiros* (1921) (figura 13):



FIGURA 13 – MORRETES, F. L. de. **Pinheiros**. 1921. 1 óleo sobre tela: color.; 65 x 75 cm. Coleção Manoel Jorge de Lacerda. In: PARANÁ, 2001, p. 109.

Em artigo já citado, Samuel Cesar comenta sobre como Lange de Morretes, em sua produção artística, trata outros elementos da natureza paranaense além do pinheiro. Nesse caso, o crítico chama a atenção para o *movimento* expresso pelas marinhas e “outras águas” pintadas pelo artista. Para o autor, Lange prefere pintar “águas agitadas”, mas quando se trata de retratar “águas paradas”, estas sempre são atraentes, transmitindo vitalidade. Essas características mencionadas por Samuel Cesar, de fato estão presentes nas águas pintadas pelo artista. (CESAR, 1930a, não paginado)

Nas telas em que retratou as Cataratas do Iguaçu, Lange procurou mostrar a paisagem do local em diferentes perspectivas, enfatizando a força das águas. É interessante notar nessas telas que o recorte e o enquadramento visual que o artista deu às Cataratas funcionam como uma janela, através da qual o observador poder olhar algo que possui uma *unidade* autônoma, “fechada em si mesma”, que muito bem lembra os apontamentos sobre a arte feitos por Georg Simmel em *A moldura. Um ensaio estético* (SIMMEL, 2005).

Em *Cataratas do Iguaçu* (1920) (figura 14), o artista representa a extensão formada por várias quedas d’água que se fecham, contornando os lados direito e esquerdo da tela até seu centro. A água se torna uma massa esbranquiçada de vapor, de onde sai um rio agitado, formado por águas com ondas brancas com reflexos esverdeados da vegetação. O curso do rio segue até o canto direito da tela e à esquerda, paralelamente, se sobressai uma vegetação estreita e alta em tons esverdeados e amarelados, com pedras marrons e água corrente em tons brancos e reflexos acinzentados e amarelados. Intercaladas por vegetação e pedras, as outras quedas funcionam como elementos que se unem formando um semicírculo. O céu, sob o aglomerado de cascatas, se mostra menos azul e mais esbranquiçado devido à diluição das nuvens. No horizonte, a faixa escurecida de vegetação em tom azul acinzentado fornece profundidade à pintura, fechando a escala de frente e fundo da tela.



FIGURA 14 – MORRETES, F. L. de. **Cataratas do Iguaçu**. 1920. 1 óleo sobre tela: color.; 143 x 224 cm. Clube Curitibano, Curitiba. In: PARANÁ, 2001, p. 163.

Se na tela anterior Lange de Morretes se prende ao *todo* ao apresentar um conjunto de cachoeiras, em *Cataratas* (1925) (figura 15), ele se preocupa com o *singular* na representação de apenas duas quedas que configuram a frente e o fundo da pintura, principalmente quando são separadas por dois montes de rochas. Na extrema esquerda da tela, há uma cascata maior e, no lado direito, outra menor. No topo da primeira cascata, a água que desce se apresenta em tons amarelados e se torna esbranquiçada ao descer, como na segunda cascata, ao fundo. As nuvens e o céu não se misturam, acima à direita, sobressaem tons azuis, e à esquerda, tons esbranquiçados, amarelados e cinzentos. Na parte inferior da tela domina uma densa névoa de vapor. Algumas pedras, em tons marrons, aparecem no lado inferior esquerdo e outra pedra grande, no lado inferior direito. Elas funcionam como elementos responsáveis por “fechar a tela em si mesma”, ao equilibrarem a proporção de massa de névoa de vapor e centralizarem a corrente de água que desce esbranquiçada.



FIGURA 15 – MORRETES, F. L. de. **Cataratas**. 1925. 1 óleo sobre tela; 182 x 249 cm. Coleção Eliane Lange de Morretes Monteiro, Curitiba. Foto: Luis Afonso Salturi.

Essas duas obras sobre as Cataratas do Iguaçu são marcadas por questões próprias do Impressionismo, como a preocupação constante com a luz e a ausência do contorno preto. Num de seus escritos, ao analisar a paisagem das Cataratas, Lange deixa transparecer essa influência impressionista quando descreve as transformações naturais daquele local no decorrer do dia até a chegada da noite. O artista se deslumbra com essa paisagem e alerta da dificuldade em pintar o local para quem quiser se arriscar: “Quem queira descrever ou pintar os Saltos, não poderá figurar entre os medíocres. Experimentam-se momentos de supremo enlevo, que, para o artista, representam alegria e dor ao mesmo tempo. Horas cheias de estesia passam-se durante a contemplação do belo. Às vezes são tão admiráveis os Saltos, que inebria o seu esplendor.” (MORRETES, 1937, p. 13).

Do mesmo modo que as águas dos rios, que são “agitadas” pela correnteza, o mar possui esse mesmo movimento constante do vai-e-vem das ondas. Na tela *O Mar* (1927) (figura 16), Lange retrata uma paisagem marinha formada apenas por um céu branco e rosado ao fundo e pela água do mar em movimento à frente. Em primeiro plano, à esquerda, há uma ondulação azul clara que vai se tornado esverdeada e amarelada da esquerda para a direita. A parte central dessa ondulação é branca, igual à onda menor que está à frente e à faixa branca que está atrás. Essas diferentes tonalidades da água resultam dos reflexos do sol e mostram a concentração impressionista nos efeitos da luz. Além disso, outra marca do Impressionismo é a aplicação na tela do pincel carregado de tinta em várias camadas, permitindo que a superfície da tela ficasse encrostada de tinta e se tornasse volumosa e viva.



FIGURA 16 – MORRETES, F. L. de. **O mar**. 1927. 1 óleo sobre tela; color.; 71 x 100 cm. Colégio Estadual do Paraná, Curitiba. Foto: Luis Afonso Salturi.

Essas características técnicas da pintura de Lange de Morretes podem ser vistas como uma manifestação de como o artista concebia o mar. De certa forma, ele compara as águas agitadas do mar com seu próprio ambiente social:

O insucesso é certo para todas as pessoas de ânimo fraco. Nem sempre tens razão quando pensas que os adversários não conheçam teu segredo. E o alvo de toda a inveja, de toda malvadez é a tua fraqueza. A luta traz a grandeza, o mal revela o bem, o feio a beleza. Ansiando a expansão do infinito sobre si, o mar dá combate à terra, querendo destruir tudo o que dentro das proporções o encerra. Quem é altivo e forte, arrojado se levanta contra a sorte de ter maiores sobre si. Dia e noite, como um açoite, arremessa as vagas que explodem contra os rochedos, guardas avançadas e defensores da Terra, enfurecidas espirrando ao alto. (MORRETES, 1937, p. 25)

A maneira como o autor descreve o mar nessa citação pode ser vista de modo pictórico em suas inúmeras paisagens marinhas. A pintura *Guaratuba* (1928) (figura 17) é um exemplo de “águas furiosas” que remetem a essa descrição de Lange de Morretes. Nela, o artista apresenta uma paisagem marinha com destaque para uma pedra maior que funciona como um obstáculo ao impedir as investidas das ondas do mar. As várias pedras que constituem a tela formam um semicírculo, que da mesma forma que em *Cataratas do Iguaçu*, permite a tela “fechar-se em si mesma”. As tonalidades das rochas variam entre cores quentes e frias. A meticulosidade com que o artista empregou as cores reproduz até os reflexos do sol na pedra molhada e as algas e musgos esverdeados encrostados nelas.

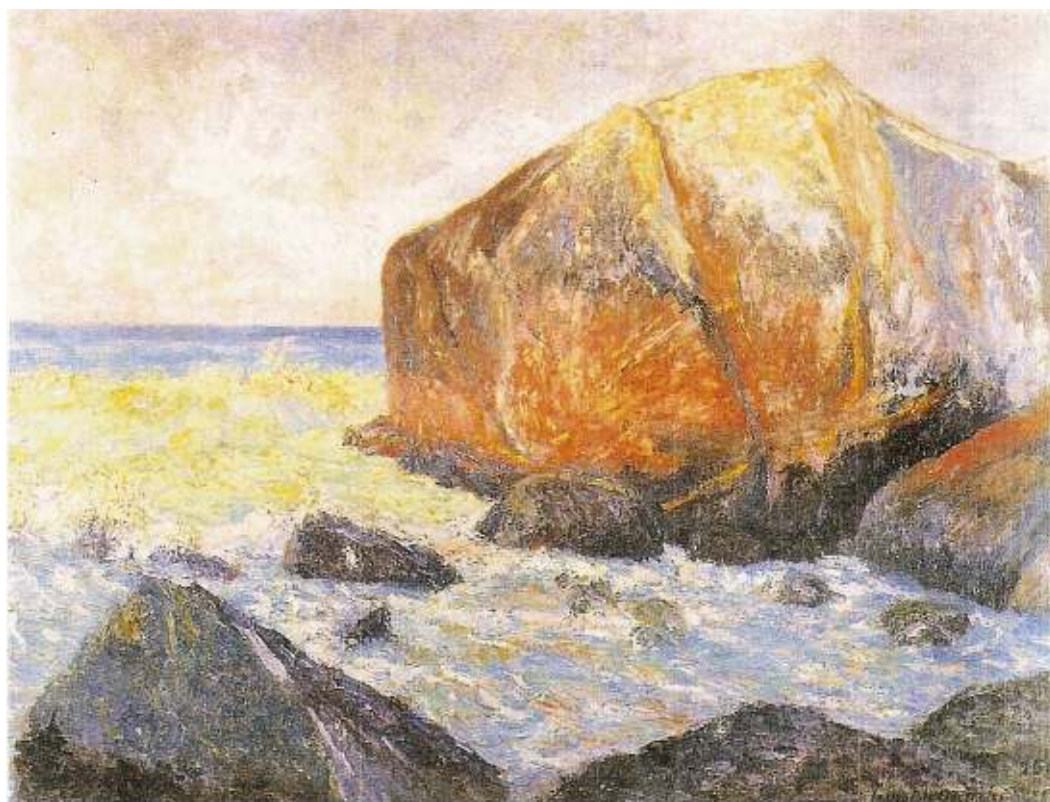


FIGURA 17 – MORRETES, F. L. de. **Guaratuba**. 1928. 1 óleo sobre tela: color.; 76 x 100 cm. Museu Oscar Niemeyer, Curitiba. In: BATAVO, 1996.

A vivacidade das águas aparece em sua forma mais pura no desenho Brejetuba (1928) (figura 18) que serviu como ilustração do texto *Agonia à Flôr d'água*, de Jayme BALLÃO (1928), no qual o autor comenta sobre a fúria e a traição do mar, relatando um episódio em que alguns pescadores tentaram salvar em vão uma jovem do afogamento. No mesmo número da revista que foi publicado o artigo citado, há uma informação sobre uma exposição de Lange de Morretes e João Turin sobre aspectos do litoral paranaense que aconteceria em setembro daquele ano.



FIGURA 18 – MORRETES, F. L. de. **Brejetuba**. 1928. Desenho. In: ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE, 1928, n. 7, jul. Foto: Luis Afonso Salturi.

Outro exemplo dessa temática é a tela *Paisagem com rochas* (sem data) (figura 19). Nela, em primeiro plano, estão um conjunto de rochas e sobre elas uma vegetação rasteira ganha vida através de cores inusitadas, em tons rosados e esverdeados. No lado direito surge um paredão de rocha que ocupa todo o canto direito da tela. Em segundo plano, aparece um rio ou uma entrada de mar em tom azul claro uniforme, separando a frente do fundo da tela. Logo atrás, aparecem algumas montanhas e rochas em tons alaranjados. O céu se mostra em tons rosados.



FIGURA 19 – MORRETES, F. L. de. **Paisagem com rochas**. Sem data. 1 óleo sobre tela: color.; 34 x 53 cm. Fundação Honorina Valente, Curitiba. Foto: Luis Afonso Salturi.

Todos esses trabalhos mostram a proximidade de Lange de Morretes com a região litorânea do Paraná, justificando não só a presença dessa temática em suas obras, que constituíram uma série de pinturas, como também denuncia seu ofício de malacologista ao relatar de forma pictórica sua vivência próxima ao litoral.

Dentro dessa mesma temática do litoral, *Tranqüilidade* (1926)⁹⁴ (figura 20) relata certa afeição de Lange de Morretes em retratar casas em locais bucólicos. Por essa obra o artista recebeu a Medalha de Bronze no Salão Nacional de Belas Artes, em 1927, no Rio de Janeiro. Nessa tela, em primeiro plano, há um rio que toma cores rosadas e azuladas que, como um espelho, reflete a imagem das duas casas brancas com telhados roxos acima, em segundo plano. Neste, à esquerda, uma vegetação verde e alta se espalha numa linha fina, separando o segundo plano do primeiro, até chegar à direita da tela.

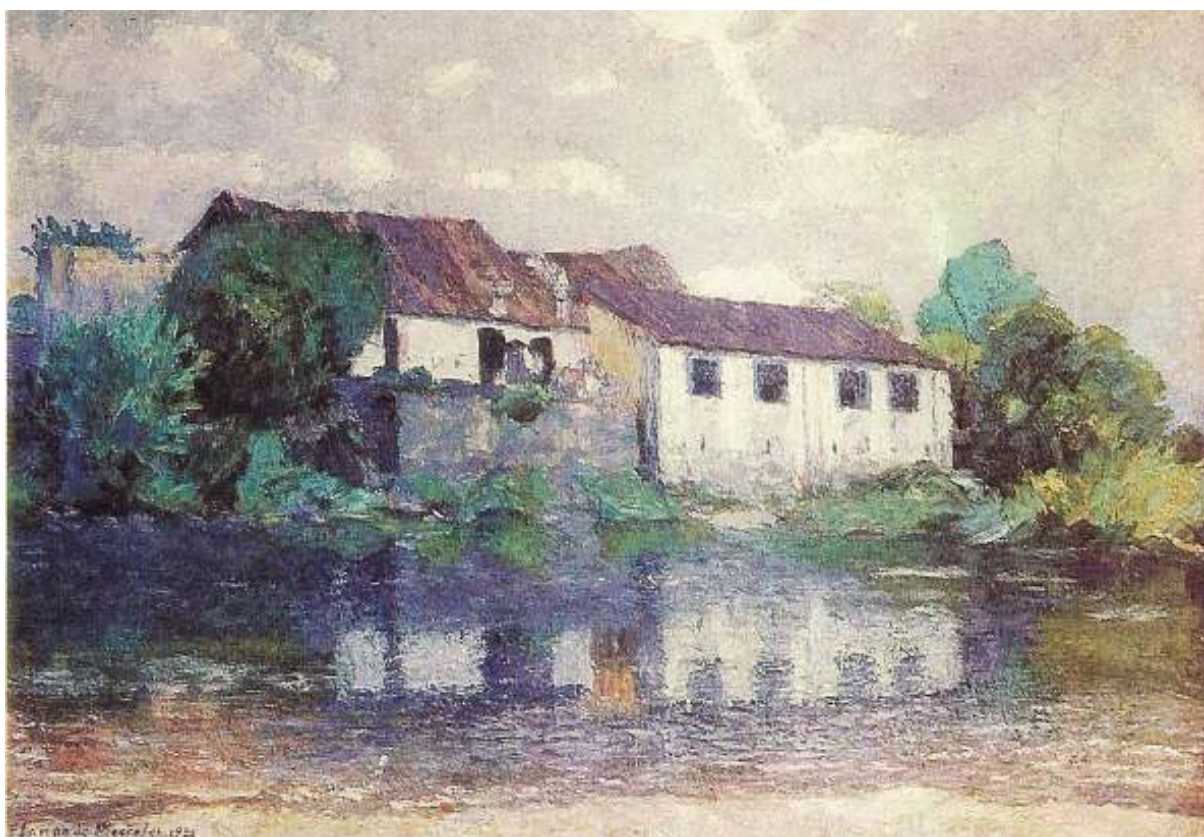


FIGURA 20 – MORRETES, F. L. de. **Tranqüilidade**. 1926. 1 óleo sobre tela: color: 57,5 x 75 cm. Coleção Particular, Curitiba. In: MUSEU ALFREDO ANDERSEN, 1982.

⁹⁴ A tela ilustra o artigo de Samuel Cesar anteriormente citado (CESAR, 1930a). Ela também foi capa do catálogo e postal convite da exposição *Série Discípulos de Andersen*, em 1982, no Museu Alfredo Andersen. Em julho de 1988 ela foi o *Quadro do mês* no mesmo museu. Atualmente se encontra em coleção particular.

Seguindo essa temática, *Guaraqueçaba* (1934) (figura 21) traz, em primeiro plano, águas calmas que refletem as cores do céu acinzentado e da vegetação em tons amarelados, alaranjados e esverdeados. Em segundo plano, à esquerda há quatro casas brancas com telhado vermelho e a copa de uma árvore atrás. Duas dessas casas estão localizadas à beira da água e as outras, acima, num gramado verde. À direita, há três palmeiras num gramado que possui uma cor mais amarelada do que esverdeada. Na medida em que se direciona o olhar até à beira d'água, tanto as casas como as palmeiras formam uma escala gradativa de tamanho. Além disso, os elementos que compõem cada lado da tela mantêm uma harmonia entre si, como se de um lado estivesse uma natureza indomada, sem a presença humana, e no outro, a natureza domada, quando modificada pelas mãos do homem.



FIGURA 21 – MORRETES, F. L. de. **Guaraqueçaba**. 1934. 1 óleo sobre tela: color: 37 x 57 cm. Escola de Música e Belas Artes do Paraná, Curitiba. Foto: Luis Afonso Salturi.

Na pintura de Lange de Morretes a temática das casas não se resume apenas aos aspectos do litoral do Paraná, estendendo-se a outros tipos de paisagens. O artista trabalhou com essa temática em muitas de suas telas desde o período em que viveu e estudou na Alemanha.

Em *Paisagem com casas* (sem data) (figura 22), Lange de Morretes apresenta uma paisagem composta por um cercado à direita, um gramado em diferentes tonalidades de verde e uma estrada que se estende até o centro da tela, onde estão três casas com tons roxos, azuis e marrons, formando o primeiro plano. Atrás das casas, em segundo plano, aparecem os ápices de algumas montanhas que ganharam tons azulados.



FIGURA 22 – MORRETES, F. L. de. **Paisagem com casas**. Sem data. 1 óleo sobre tela: color: 47,5 x 57,5 cm. Coleção Ario Taborda Dergint, Curitiba. Foto: Luis Afonso Salturi.

No que diz respeito a essa mesma temática, Lange de Morretes também registrou a passagem da neve em Curitiba em 1928, em dois desenhos datados em 31 de julho daquele ano. Esses desenhos foram publicados na revista *Ilustração Paranaense*, servindo para ilustrar alguns escritos sobre o ocorrido. *Eu vi Curitiba coberta de neve* (figura 23), ilustra o poema de Odilon Negrão, que se admira com a cena paisagística da cidade coberta pelo branco da neve. Do mesmo modo, *Curitiba*

sob a neve (figura 24), ilustra o texto de Hermes Fontes, que trata do mesmo tema partindo da simplicidade de um chalezinho coberto pela neve.



FIGURA 23 – MORRETES, F. L. de. **Eu vi Curitiba coberta de neve.** 31/07/1928. In: ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE, 1928, n. 7, jul. Foto: Luis Afonso Salturi.
NOTA: Originalmente a imagem aparece invertida.

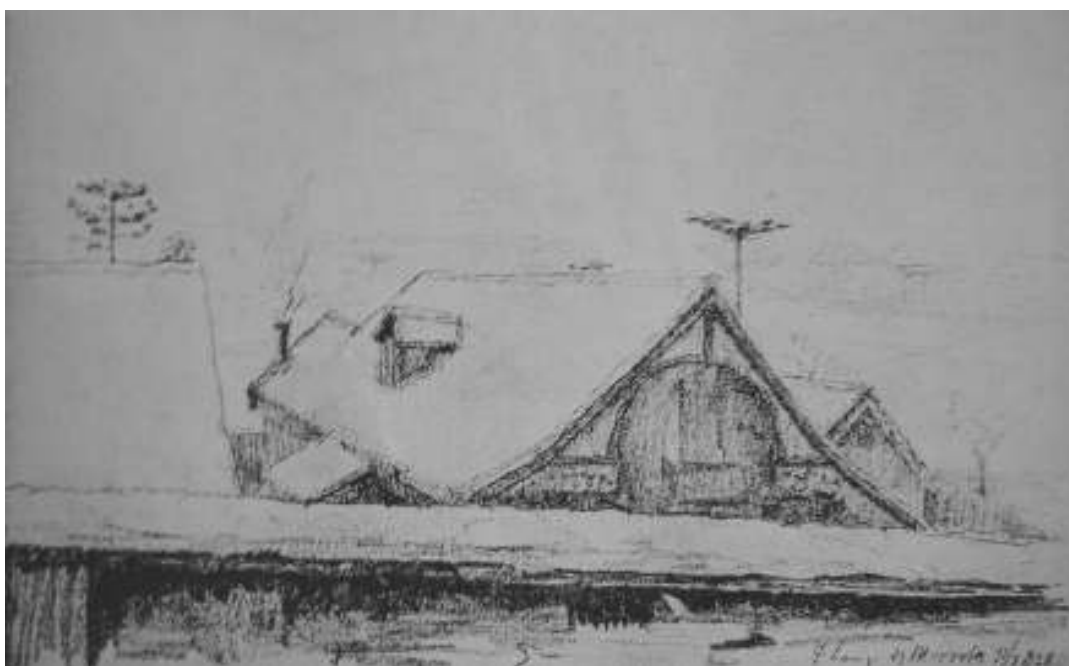


FIGURA 24 – MORRETES, F. L. de. **Curitiba sob a neve.** 31/07/1928. In: ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE, 1928, n. 7, jul. Foto: Luis Afonso Salturi.

O interesse de Lange de Morretes pela paisagem com neve já havia aparecido em algumas obras pintadas na Alemanha, como *Solidão (paisagem de inverno)* (1918), tela com vários troncos de árvores cobertos pela neve, cuja imagem aparece como fundo numa fotografia tirada no atelier de João Ghelfi. Ao longo de sua vida, Lange aplicaria esse mesmo recorte dos troncos em outras telas, como em *Capão da Imbuia* (1943) (figura 25). A marca do Impressionismo se torna nítida nesse tipo de pintura, isso porque a pintura de paisagem impressionista recebeu influências da representação das árvores na arte japonesa⁹⁵.



FIGURA 25 – MORRETES, F. L. de. **Capão da Imbuia**. 1943. 1 óleo sobre tela: color.; 65 x 84 cm. Coleção Eliane Lange de Morretes Monteiro, Curitiba. Foto: Luis Afonso Salturi.

⁹⁵ Um exemplo da influência do *japonesismo* em obras de pintores impressionistas e pós-impressionistas é a tela *Visão após o sermão* (1888), de Paul Gauguin (1848-1903). Nela, o pintor apresenta uma cena em que tronco de árvore divide a tela em duas partes, separando os personagens do primeiro plano (os fiéis e o padre) dos do segundo plano (um anjo lutando com um homem). Nesse caso em específico, esse novo recorte permitiu, além de um avanço artístico na maneira de retratar o tema na tela, uma ligação mais objetiva com o conteúdo simbólico, já que, conforme Wendy BECKETT (1997, p. 323), o tronco divide a tela diagonalmente em duas partes distintas: uma delas retrata o mundo real e a outra, o visionário.

Além disso, essas telas de Lange de Morretes que trazem troncos permitem uma interação maior com o observador ao passarem certo clima de mistério. Quem observa essas telas se pergunta: o que pode estar ou não-estar atrás dos troncos dessas árvores? Para que lugar esse caminho leva? É essa a sensação que se tem ao ver paisagens com a mesma composição que *Capão da Imbuia*, tela que envolve o espectador como se estivesse dentro da mata, fazendo parte daquele cenário.

Bem disse Nelson Luz sobre as escolhas temáticas de Lange: “[Ele] prefere os temas tranquilos, inundados dos mistérios da alvorada ou da nostalgia das tardes ensolaradas; os seus troncos de pinheiro são célebres entre nós pela pureza do tratamento e pela emotividade mansa, quase musical, que comunicam.” (LUZ, 1953, p. 53). Isso porque muitas telas de troncos de pinheiros que Lange pintou transmitem a visão de quem esteve ou está dentro da floresta e embaixo da árvore. O próprio Lange de Morretes disse em seu texto autobiográfico, que “embrenhado na floresta”, “conviveu com pinheiros”, “estudou-os” e “colheu deles informações” que inspiravam sua arte. Nesse ponto aparece outra influência do Impressionismo em sua pintura, pois os pintores impressionistas foram os primeiros a deixar o atelier e procurar um contato maior com a natureza para verificar os efeitos da luz sobre os objetos.

O recorte e enquadramento visual que o artista aplicou em suas telas transmitem ao observador a sensação de estar na floresta, envolto pelo mistério que o cerca. *Dominadores solitários*⁹⁶ (figura 26) é um forte exemplo disso. Nela, em primeiro plano, à esquerda, aparece um tronco de um pinheiro em diferentes tons. O gramado se estende até o fundo da tela apresentando variações claras e escuras de verde. Ao fundo, há um pinheiro sozinho e uma vegetação distante.

⁹⁶ Além de publicado na *Ilustração Paranaense*, esse óleo sobre tela também aparece em: MARTINS, R. **Curitiba**: capital do Estado do Paraná. Fotos de J. B. Groff e capa de Lange de Morretes. Curitiba: Ilustração Paranaense, 1931. 60 p.

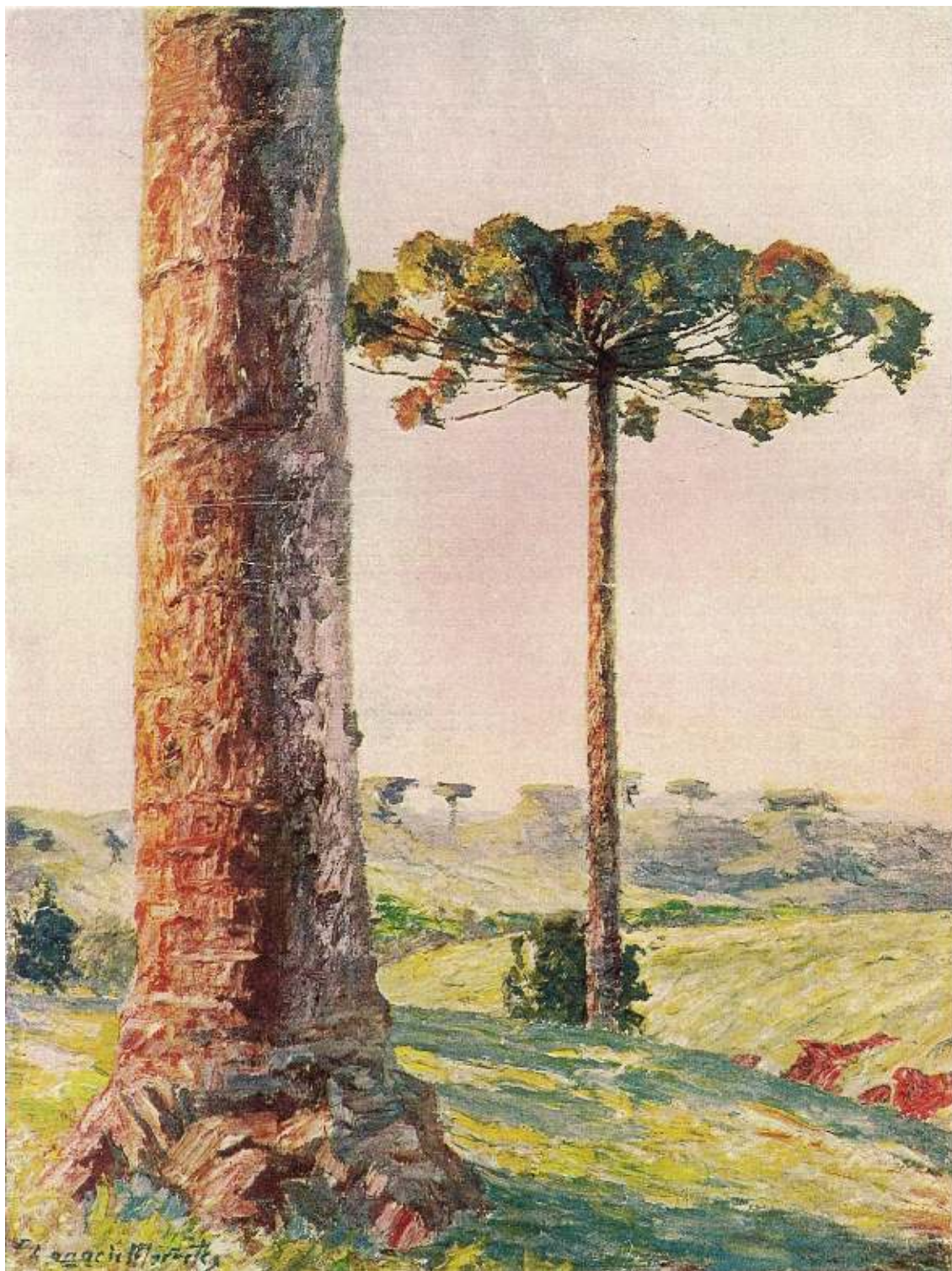


FIGURA 26 – MORRETES, F. L. de. **Dominadores Solitários**. 1930. 1 óleo sobre tela. In: ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE, 1930, n. 6, jun.

Em *Pinheiro* (1932) (figura 27), a representação é quase a mesma que em *Dominadores solitários*. Contudo, uma mudança ocorre em relação às propriedades da pintura, como a escolha das cores através de uma preocupação maior com os efeitos da luz sobre o pinheiro como, por exemplo, o que acontece com o tronco, cuja cor aparece mais do que os detalhes da casca do tronco da árvore.



FIGURA 27 – MORRETES, F. L. de. **Pinheiro**. 1932. 1 óleo sobre tela. In: BATAVO, 1996.

No contato com o todo da obra artística de Lange, tanto nas artes gráficas quanto na pintura, se percebe a importância que tiveram seus estudos da anatomia do pinheiro e a relação desse elemento da natureza com a luz. O artista explorou ao máximo os aspectos geométricos que essa árvore possui, não só em si mesma – como no caso da estilização paranista – mas na pintura, captando seqüências de pinheiros, em que cada um está situado em relação ao outro formando um plano geométrico. Além das telas com a temática dos troncos citadas, *Paisagem com pinheiros* (sem data) (figura 28) e *Pinheiros* (1948) (figura 29) servem como exemplos claros desse enquadramento.



FIGURA 28 – MORRETES, F. L. de. **Paisagem com Pinheiros**. Sem data. 1 óleo sobre tela: color.; 45 x 39 cm. Fundação Honorina Valente, Curitiba. Foto: Luis Afonso Salturi.



FIGURA 29 – MORRETES, F. L. de. **Pinheiros**. 1948. 1 óleo sobre tela: color.; 75 x 100 cm. Coleção Eliane Lange de Morretes Monteiro, Curitiba. Foto: Luis Afonso Salturi.

Em algumas telas de grande dimensão, Lange de Morretes misturou nus femininos e paisagens com pinheiros. Essas telas constituem um conjunto caracterizado pela mesma temática, chamado aqui de *Pinheiros e Driades*. Para desenvolvê-las, o artista não só fez uso de seus conhecimentos da representação pictórica do pinheiro, mas também da representação da figura humana presente em desenhos como *O Banho* (1912), *Estudo* (1913), *O Torturado* (1927) e *Estudo de Nu* (sem data) (figuras 30, 31, 32 e 33 respectivamente), todos publicados na revista *Ilustração Paranaense*, entre 1927 e 1928. Todos esses desenhos possuem uma referência clássica dentro da História da Arte e mostram que o artista tinha bastante experiência com a representação da figura humana. Além disso, antes de executar as telas da temática das *Driades*, Lange de Morretes também fez alguns estudos preliminares, como a tela *Heide*, exposta no III Salão Paranaense em 1934.



FIGURA 30 – MORRETES, F. L. de. **O Banho**. 1912. Litografia. In: ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE, 1928, n. 5, maio. Foto: Luis Afonso Salturi.



FIGURA 31 – MORRETES, F. L. de. **Estudo**. 1913. Desenho. In: ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE, Ano II, 1928, n. 4, abr. Foto: Luis Afonso Salturi.



FIGURA 32 – MORRETES, F. L. de. **O Torturado**. 1927. Desenho. In: ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE, 1927, n. 1. Foto: Luis Afonso Salturi.



FIGURA 33 – MORRETES, F. L. de. **Estudo de Nu**. Sem data. Desenho. In: ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE, 1928, n. 10-11, out./nov. Foto e tratamento: Luis Afonso Salturi.

Na tela *A Natureza* (figura 34), o primeiro plano é constituído por um gramado em diferentes tons de verde e manchas de outras cores, representando a vegetação rasteira e a terra do barranco. Uma mulher nua deitada toma conta do gramado, sua pele é rosada com reflexos amarelos e sua cabeça está quase de perfil, voltada para o fundo da tela. Os seus cabelos, longos e escuros, se espalham pelo gramado e seu braço esquerdo está dobrado sobre eles, sendo que seu cotovelo está na altura do rosto e sua mão próxima à cabeça. A parte superior do seu corpo está para cima, mas seu quadril está virado para o lado, para o observador, suas pernas estão cruzadas e a púbis à mostra. Sobre a mulher, duas borboletas amarelas voam uma ao lado da outra.

Em segundo plano, o céu, que se mantém azul, apresenta algumas nuvens bem compostas. À esquerda, há um pinheiro que tem alguns de seus galhos mais baixos que os outros. Atrás dele, uma cachoeira se mostra primeiramente em tons de amarelo e laranja, ficando depois esbranquiçada. Ao lado dela, uma faixa azul representa uma montanha. À direita, há uma elevação de terra com uma palmeira e também uma entrada d'água.



FIGURA 34 – MORRETES, F. L. de. **A Natureza**. Sem data. 1 óleo sobre tela: color.; 145 x 288 cm. Escola de Música e Belas Artes do Paraná, Curitiba. Foto: Luis Afonso Salturi.

Na interpretação dessa e das demais telas existentes da série *Pinheiros e Driades*, é interessante considerar o que Simon Schama argumenta em sua obra *Paisagem e memória*. Para esse autor, paisagem é cultura antes de ser natureza; um constructo da imaginação humana projetado sobre mata, água, rocha. No entanto, é necessário reconhecer que, quando determinada idéia de paisagem, um mito, uma visão, se forma num lugar concreto, acaba misturando categorias, tornando assim as metáforas ainda mais reais que seus referentes, constituindo parte do cenário. (SCHAMA, 1996, p. 70)

Na tela *A Natureza*, Lange de Morretes fez uma fusão de vários elementos da paisagem paranaense, o que vai de encontro às categorias que se refere Simon Schama. Além de uma forte referência à cultura indo-européia, a mulher deitada também pode ser interpretada como uma alegoria da natureza paranaense ou até mesmo o próprio Paraná. Isso porque os elementos que constituem a tela se assemelham ao mapa do Estado, em que são ressaltados alguns elementos geológicos, com as Cataratas do Iguaçu, do lado esquerdo, e a região do litoral com o mar, no lado direito da tela.

Já a tela *Alma da Floresta* (figura 35) traz, em primeiro plano, um campo com gramado em diferentes tons de verde. À esquerda, há um tronco de pinheiro em que se podem perceber os efeitos da luz solar sob as cascas da árvore. Ao centro, uma mulher ajoelhada deita a parte superior do seu corpo sobre o tronco de um pinheiro cortado. A parte cortada deste se encontra caída à frente. Em segundo plano, à direita, ao fundo, aparece uma vegetação acinzentada em que se apresentam alguns pinheiros. Mais ao centro, há outro pinheiro e atrás deste, à esquerda, outros dois. A cena foi construída de tal modo que é possível perceber as linhas geométricas que os pinheiros formam entre si.

Para a análise dos elementos que compõem essa tela vale à pena resgatar um comentário feito por James Frazer acerca da interpretação do culto das árvores e a crença de entidades sobrenaturais ligadas a elas. Conforme o autor, em certos casos, a árvore é considerada como corpo e, em outros, como a casa do espírito que nela se instala. Segundo Frazer, na literatura sobre árvores sagradas que não podem ser cortadas por serem morada do espírito, nem sempre é possível dizer com certeza de que maneira é concebida a presença do espírito nas árvores. (FRAZER, 1986, p. 60)



FIGURA 35 – MORRETES, F. L. de. **Alma da Floresta**. 1927-1930. 1 óleo sobre tela: color.; 285 x 245 cm. Assembléia Legislativa do Paraná, Curitiba. Foto: Luis Afonso Salturi.

Enquanto que em *A Natureza*, a mulher deitada parece segura, tranqüila, descansando sobre o gramado, numa paisagem livre da presença humana e que por si só se mantêm em equilíbrio, o inverso acontece em *Alma da Floresta*, na qual a mulher nua caída e o pinheiro cortado são elementos que indicam o desequilíbrio. Nas duas telas, o pinheiro e a mulher mantêm uma ligação entre si. Contudo, em *Alma da Floresta*, essa ligação é abalada.

Em *Alma da Floresta*, a agonia contida na atitude da dríade, que também pode ser vista como uma alegoria da própria natureza, que chora pela morte da árvore, alerta para uma consciência ecológica. Nesse sentido, nota-se que o artista faz referência ao pinheiro como um produto no ciclo da madeira, principal indústria e fonte de renda do Paraná de sua época. Isso se torna mais claro a partir de uma citação de um de seus escritos não publicados: “Uma Araucária no chão é uma desgraça, duas, desgraça maior e a destruição de um pinheiral uma catástrofe.” (MORRETES, 1937, p. 19)

Sobre as telas da série *Pinheiros e Dríades*, em outro de seus escritos inéditos, Lange de MORRETES (1948) comenta sobre a importância que uma modelo que posava para ele teve para o desenvolvimento de sua arte ao lhe fornecer inspiração para o desenvolvimento de várias telas. Tendo isso em vista, o artista comenta sobre as idealizações dos quadros *Alma da Floresta*, *A Natureza*, *Remorso* e também o projeto de *Gea*, que deveria ser sua obra-prima:

Já havia muito trabalhávamos no quadro “Alma da Floresta”, chamado inicialmente de “Virgem da Floresta”, esta tela que a princípio foi ideada com um índio parado sobre o sopé da árvore tombada. As dificuldades que se apresentavam para a sua execução e o aparecimento de Erna mudaram o plano original dando-lhe a feição definitivamente como hoje se apresenta no Congresso do Estado do Paraná⁹⁷.

Nos intervalos das poses, Erna passeava pelo atelier ou tomava atitude de acordo com os sentimentos que lhe dominavam o espírito. Seu físico exprimia seus pensamentos.

Foi num desses momentos que eu exclamei:

– Pare! Fique assim mesmo só deixe cair o braço.

Foi a atitude que fixei no meu “Remorso” quadro que vendi para a Noruega.

Êsses fatos repetiam-se constantemente e ficavam anotados para futuros quadros. Era um contínuo fervilhar de idéias e constante labutar mas os quadros básicos que surgira, também em grandes proporções, deviam por ora, ser o principal escopo de nossa atividade.

Mas já ia me impondo a imagem de uma tela monumental, “Gea” representando o “ciclo da vida” em forma de pequenos estudos parciais.

Era uma tela de fundo filosófico que deveria ser a minha obra capital, mas que não se realizou e nunca mais se realizará devido às condições básicas desaparecidas e devido a vida que passou.

Nunca mais terei um atelier nas proporções do que possuía e minha idade de pleno vigor também não voltará mais. A Interventoria no Estado do Paraná durou demais. Não choro a fortuna que com ela perdi, representando todo o esforço de minha vida, mas não lhe perdôo o ideal que me foi destruído nem a glória que brutalmente me foi tirada de alcance.

⁹⁷ *Alma da Floresta* foi adquirida pela Assembléia Legislativa do Paraná em 1930, com sua sede ainda no Palácio do Rio Branco. Quando a obra foi transferida para o Palácio 19 de Dezembro, sofreu represálias porque a figura da mulher nua retratada pela sensibilidade do artista, feria a moralidade da época. (ASSEMBLÉIA LEGISLATIVA DO PARANÁ, 1992)

Terminada a “Natureza” síntese da beleza natural do Paraná, encontrou seu abrigo na Faculdade de Medicina da Universidade do Paraná⁹⁸. [grifo meu] (MORRETES, 1948, p. 11-12)

Partindo desse texto, se torna nítida a independência que Lange de Morretes possuía quando concebia os temas de suas telas. Ao mudar o projeto original de *Alma da Floresta*, que de certa forma fazia jus aos objetivos políticos, o artista inseriu a figura da dríade, um elemento que diz respeito à sua formação pessoal. Compreender o *habitus* de Lange, cuja descendência alemã e formação profissional na Alemanha fazem parte, se torna fundamental para entender o porquê da inserção de elementos da cultura indo-européia em sua obra pictórica. As atitudes do artista, que enfatizava seus objetivos pessoais em sua pintura, de certa forma, contrariam a submissão do campo artístico ao campo político, na medida em que ele incorporava, em sua arte, um elemento alienígena ao invés daqueles do folclore paranaense. Na pintura de Lange, o foco de representação, antes de estar concentrado na identidade paranaense, concentra-se na natureza do Paraná.

Num imenso artigo intitulado *A Virgem da Floresta*, Lindolpho Barbosa LIMA (1931, p. 3) diz que conheceu essa tela quando ainda era um projeto. Ele considera-a como uma obra de consagração de um artista, na medida em que perpetua uma época, recorda gerações desaparecidas, fala de uma raça e supera a realidade. Para o mesmo, essa tela não poderia ser vista apenas de uma vez. O autor apresenta uma análise simbólica dos elementos que a constituem: o pinheiro em pé significa a vida, a tradição. O pinheiro cortado e caído significa a morte, a devastação. Esses dois pinheiros trazem o prenúncio da “tempestade da transformação” no momento em que houve o aniquilamento do passado e a entrada triunfal de uma civilização estranha: a passagem do passado para o futuro. Assim como a questão simbólica presente nessa tela, outros temas simbólicos são tratados nas obras de Lange de Morretes de diferentes períodos.

No que se refere aos temas simbólicos, *Paisagem com Pinheiro* (1929) e *Rei Solitário* (1953) são telas que foram pintadas em épocas diferentes, mas que apresentam grandes semelhanças, principalmente ao utilizarem o pinheiro como

⁹⁸ A tela pertence atualmente à Embap e necessita restauro.

símbolo da natureza paranaense. Na primeira (figura 36), um gigantesco pinheiro toma conta do centro da tela. Abaixo do pinheiro, um animal pasta no campo. Atrás e embaixo do pinheiro, a vegetação rasteira e a do fundo da tela são marcadas por um forte contraste entre tonalidades claras e escuras de verde. O segundo plano, formado pela vegetação, não é nítido, assim como o animal que pasta. Esses elementos que não são nítidos e que constituem a tela fazem sobressair o pinheiro.



FIGURA 36 – MORRETES, F. L. de. **Paisagem com Pinheiro**. 1929. 1 óleo sobre tela: color.; 100 x 70 cm. Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências da Saúde, Departamento de Farmácia, Curitiba. Foto: Luis Afonso Salturi.

Em *Rei Solitário* (1953) (figura 37) um pinheiro também toma conta da tela, mas ao invés de destacar o pinheiro como uma árvore diferente das outras na natureza, o artista se preocupa em representar a solidão da árvore. Outra diferença dessa tela com a anterior é que o pinheiro foi pintado visto por baixo e não de frente, já que os galhos estão apontando para cima. Assim, ao se deparar com o tamanho da árvore, o observador acaba se sentindo pequeno perante ela.

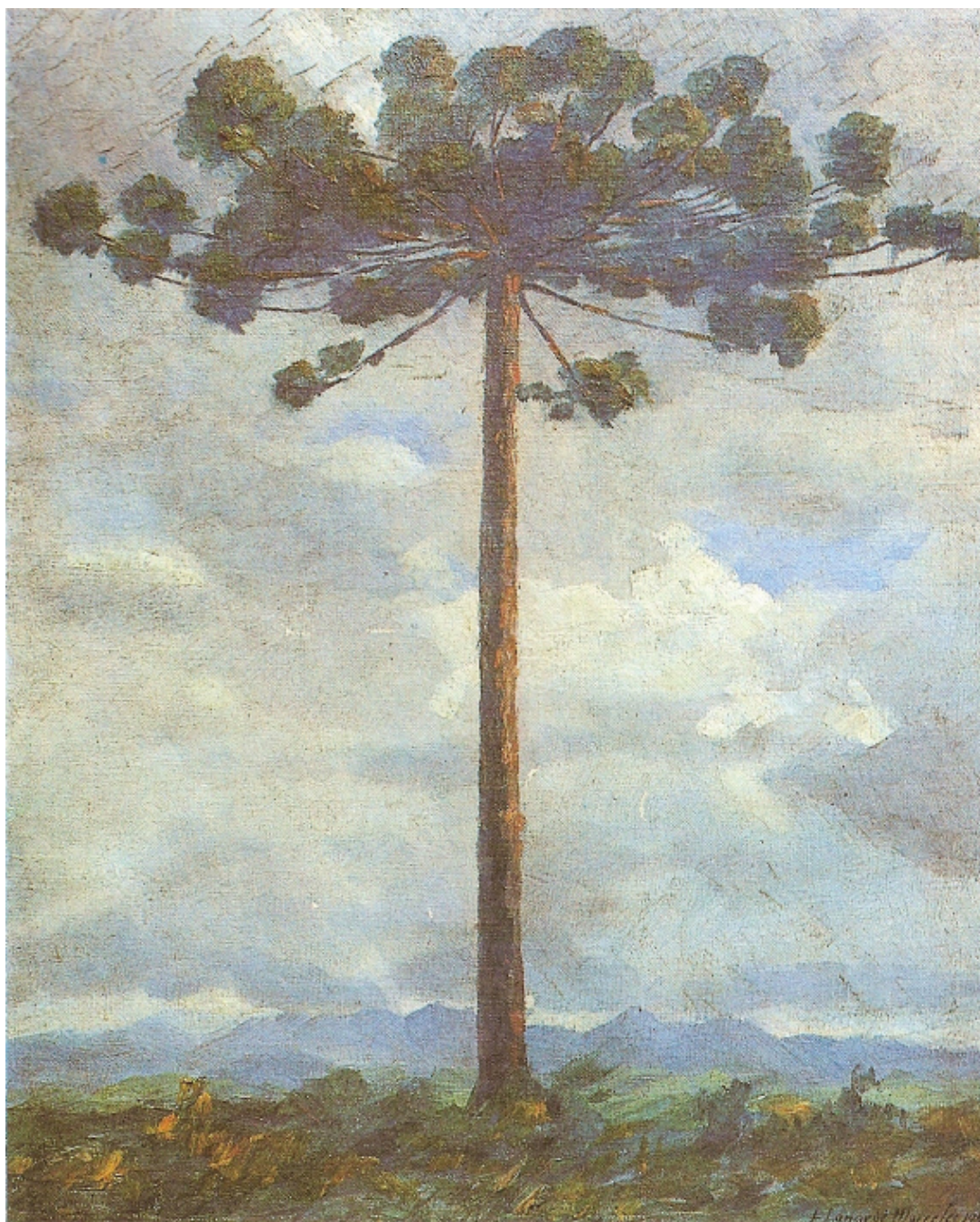


FIGURA 37 – MORRETES, F. L. de. **Rei Solitário**. 1953. 1 óleo sobre tela: color.; 57 x 70,5 cm. Coleção Wladimir Trombini. In: PARANÁ, 2001, p. 110.

Lange de Morretes mostrou através de sua arte não só o modo como via a natureza, mas o próprio sentido que esta teve em sua vida. Fato que fez com que adicionasse o nome de sua cidade natal ao seu. Uma passagem de sua obra inédita chamada *Um pedaço do Brasil* ilustra muito bem esses apontamentos:

Quantas vezes, sentado à margem do Nhundiaquara, esperei o dia. Quantas vezes, esquecido à sua margem, a noite me surpreendeu. Como é belo, com a face orvalhada, assistir a vitória dos raios e ver as águas nos remansos bafejarem aos beijos do sol. Nas tardes mornas nuvens cobrem o azul do céu e espalham-se com as velhas casas ribeirinhas na limpidez das águas quasi paradas.

Como são belas as noites, quando a crista das montanhas parece transformar os seus píncaros em dedos, para reter as estrelas no firmamento sobre a cidade.

O morretense sente esta beleza. (MORRETES, 1937, p. 32)

Essa memória do artista sobre a cidade de Morretes aparece em várias de suas telas, como *Nhundiaquara e Pico do Marumbi* (1934) (figura 38). Nessa tela, Lange de Morretes retrata o Rio Nhundiaquara, em tons azulados, ladeado por uma vegetação que ganhou cores variadas através de seu pincel. O Pico do Marumbi tinha para ele um significado semelhante ao que o Monte Santa Vitória tinha para o pintor francês Paul Cézanne, que retratou várias vezes esse elemento da paisagem próxima à sua casa.



FIGURA 38 – MORRETES, F. L. de. **Nhundiaquara e Pico do Marumbi**. 1934. 1 óleo sobre tela: color.; 50 x 39 cm. Coleção Particular. In: CARNEIRO, 1973.

Lange de Morretes pintou várias vezes telas com montanhas. Numa passagem de um de seus escritos, ele até faz uma comparação entre a montanha e o artista: “Como a altura de uma montanha é reconhecida pela distância, que a empurra ao horizonte também o valor do artista, salvo em poucos casos, é apreciado pelo tempo que o afasta de sua época.” (MORRETES, sem data, p. 10). Em *Paisagem com montanhas* (sem data) (figura 39) ele apresenta um aglomerado de montanhas em diferentes tons que vão do verde escuro até o amarelado. Com forte tendência impressionista, essa tela é apenas um exemplo desse tema tratado pelo artista desde as obras pintadas na Alemanha.



FIGURA 39 – MORRETES, F. L. de. **Paisagem com montanhas**. Sem data. 1 óleo sobre madeira: color: 30 x 23 cm. Coleção Ario Taborda Dergint, Curitiba. Foto: Luis Afonso Salturi.

A força simbólica que conduz essas pinturas de montanhas de Lange de Morretes, em especial a tela sobre o Pico do Marumbi, aparece de forma clara num de seus poemas:

Engana-se o coração?
 Vejo de terra camposjordana
 As Agulhas Negras de que o Brasil se ufana
 Vejo-as pequenas e sem importância
 Será efeito da distância?

Muito mais longe daqui
 Vejo grande o Marumbí
 Na minha imaginação
 Será defeito do coração?

C.J. [Campos do Jordão]
 XII – 44.
 (MORRETES, 1946, p. 24)

Esse poema foi escrito quando Lange de Morretes esteve em Campos do Jordão, cidade conhecida como a “Suíça Brasileira” devido às suas montanhas e à oxigenação do ar, características que atraíram intelectuais, artistas, políticos e escritores que buscavam certo isolamento nesse refúgio ambiental. No poema, essa cidade paulista, cuja vegetação se parece muito com a do sul do Brasil – inclusive com a presença das araucárias – traz a marca da distância e proximidade do processo de identificação de Lange com o Paraná naquele momento. Não só a distância entre as cidades de Campos do Jordão e de Morretes lhe permitia pensar em sua terra natal, mas a semelhança do local em que estava também lembrava “a cidade dos pequenos morros”, que carregava em seu próprio nome.

A tela *A Morte* (sem data) (figura 40), que o artista pintou nos últimos anos de sua vida, além de lembrar a cidade de Morretes, possui um caráter simbólico na medida em que informa sobre suas idéias e suas crenças. Nessa obra, em primeiro plano, aparece um gramado verde cortado ao meio por um caminho vermelho, que vai se tornando estreito. Em segundo plano, surge de trás do caminho um esqueleto humano com o crânio voltado para a direita e os braços estendidos em cruz, semicobertos por pedaços de roupas deterioradas pela putrefação. Atrás do esqueleto, luzes alaranjadas se sobressaem e o céu à sua volta apresenta tons rosados.



FIGURA 40 – MORRETES, F. L. de. **A Morte**. Sem data. 1 óleo sobre tela: color.; 56 x 74 cm. Coleção Eliane Lange de Morretes Monteiro, Curitiba. Foto: Luis Afonso Salturi.

Embora essa obra tenha sido vista como fúnebre e sinônimo de uma suposta depressão do artista, trata-se apenas de uma maneira que ele teve de mencionar, de forma pictórica, sua escolha em ser sepultado em pé, de frente para o Pico do Marumbi. Seu desejo foi realizado e seu túmulo, no Cemitério de Morretes, também é coberto por conchas.

* * *

Nesse capítulo, na análise acerca da obra artística de Frederico Lange de Morretes, optou-se por relacionar seu *habitus* e sua trajetória com sua produção. Desde o início, essa empreitada já apresentou muitas dificuldades, principalmente porque consiste na primeira tentativa em analisar seus desenhos e pinturas estabelecendo ligações com seu ambiente social e com todas as linguagens artísticas em voga no

período vivido por ele, desde quando era apenas um jovem estudante e estava em contato com seus professores.

A arte produzida por ele recebeu várias influências e esse fator contribui de forma significativa na impossibilidade de estabelecer uma etiqueta que permita classificá-la de forma precisa. Já que seria necessário considerar não só suas escolhas individuais e seus limites como ser social, mas o fato dele ter produzido trabalhos de artes gráficas e pintura, além de ter recebido influências de estilos artísticos como o Impressionismo e a Arte Nova, que em certo sentido são antagônicos.

Uma das marcas que viriam a se impregnar em sua figura multifacetada é o interesse especulativo e generalista pela natureza. Por isso sua obra artística não pode ser entendida apenas partindo de sua ligação com Alfredo Andersen, sem serem vinculadas com sua formação artística na Alemanha e seu conhecimento das ciências naturais. Essas características somadas ao fato dele ser brasileiro, de certa forma, moldaram e conduziram seu olhar para a natureza. Tendo em vista essas questões, não se pode entender a vida e a obra desse artista-cientista sem levar em conta várias especificidades que tornam tanto sua arte quanto ele próprio singulares.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Sou como água
 Presa em vasilha
 Que ferve e fervilha
 E sinto com mágoa
 A falta de expansão
 Que desejo e almejo
 Em tudo só vejo
 E encontro grilhão*

*Sou como seu revoltar
 Sinto em cada nervo
 Que não nasci para servo
 E devo me libertar.*

*Todo o esforço é – que dor:
 Como o da água que quer se expandir
 E só pode subir
 Como tênue véu de vapor*

Frederico Lange de Morretes⁹⁹

Pesquisas de sociologia que tratam sobre épocas distantes e desbotadas, na maioria das vezes, durante seu desenvolvimento, acabam ocasionando uma tarefa árdua e complexa para aqueles que delas se ocupam. Principalmente porque nelas, o sociólogo, para tornar concretas suas análises acerca do objeto de sua ciência, tem que dialogar com outras áreas do conhecimento, as quais estão longe de seu total domínio. Sendo assim, na empreitada que antecede a análise sociológica, para capturar e organizar informações provenientes de fontes orais, documentais ou iconográficas, o sociólogo acaba se transformando tanto em dublê de historiador como realizando até mesmo os ofícios do qual se ocupam o arquivista, o jornalista e o fotógrafo.

Tendo em vista essas questões, ao longo dessa pesquisa, através de análises pautadas em fontes muito densas, foi mostrado o percurso percorrido por Frederico Lange de Morretes, sujeito que ficou legado quase ao esquecimento pela sociedade paranaense, sendo vítima de vários equívocos acerca de sua vida e de sua obra. Este trabalho teve como resultado a desmistificação desse personagem, um “quase mito” que permaneceu durante muito tempo preso à memória coletiva dos críticos e pesquisadores da arte no Paraná. Através da abordagem adotada nessa dissertação,

⁹⁹ MORRETES, F. L. de. **Fraqueza** (versos), 1949, p. 63.

pouco a pouco, esse artista-cientista deixa de ser apenas um “quase mito” e acaba se transformando em um personagem “de carne e osso”: alguém que realmente existiu, uma pessoa com sentimentos e desejos individuais, com momentos de alegrias e tristezas, com vitórias e fracassos.

Isso só acontece quando é explorada a riqueza e diversidade da obra de Frederico Lange de Morretes e a sua figura multifacetada, característica refletida não só na dualidade da carreira de artista e cientista, mas em suas práticas sociais, por meio de seu envolvimento com a política e a cultura da época, bem como com suas atividades como docente e pesquisador. Entretanto, reconstruir o percurso desse personagem e tentar compreender tais questões se tornou uma grande dificuldade, principalmente porque a biografia acaba se transformando num imenso quebra-cabeça incompleto, cujas peças é preciso encontrar para tornar possível uma conexão entre elas e a partir daí, construir um quadro analítico para rever a biografia e tentar “preencher” o espaço vazio das partes faltantes.

Apesar de que, teoricamente, trabalhos dessa ordem sejam discutidos por autores célebres dentro da sociologia contemporânea e venham a se constituir numa verdadeira *teoria da biografia*, ainda assim essa estratégia metodológica se insere na problemática clássica da relação indivíduo-sociedade, antagonismo cujas teorias durkheiminiana e weberiana, cada uma a sua maneira, não conseguiram resolver. Tendo em vista essa opção teórica, vale lembrar, também, que a análise aqui adotada é uma entre outras possíveis interpretações acerca da vida de Frederico Lange de Morretes, já que sua trajetória, da mesma forma que sua obra artística, se constitui num “leque de possibilidades” para novas leituras e questões a serem pesquisadas e analisadas.

Procurando desvendar o *habitus* do personagem em questão, esse trabalho mostrou como se deu a constituição de sua individualidade e o desdobramento de sua carreira, esta que engloba diversas atividades. Como qualquer indivíduo, Frederico Lange de Morretes fez suas escolhas a partir das condições de seu espaço social. Essa pesquisa mostrou a dinâmica da rede de suas relações sociais, identificando seus afetos e desafetos e, além disso, investigou como se dava o funcionamento de seu atelier particular e quais eram suas atividades profissionais nas instituições públicas e

privadas em que trabalhou. Uma das conclusões que se chegou a esse respeito é de que ele teve uma carreira consagrada nos campos da arte e da ciência, sendo que a docência e a política, campos que também esteve envolvido, serviram como meios para conseguir recursos financeiros e lutar por seus ideais. Isso porque ele via na arte e na ciência possibilidades para o desenvolvimento cultural de seu povo, o paranaense.

É exatamente na conexão entre arte e ciência construída por Frederico Lange de Morretes que se encontra a atualidade das discussões sobre as manifestações regionalistas e artísticas do Paraná das primeiras décadas do século XX, centrada na discussão sobre os conceitos de paranismo e de Movimento Paranista. Retomar tal temática é de grande importância, especialmente para aqueles que iniciarão novas pesquisas. Entende-se que, uma das inovações deste trabalho é a investigação acerca da integração de diferentes campos no desenvolvimento do paranismo como movimento, na qual é analisada a rede de relações sociais dos envolvidos e a especificidade da consolidação do campo artístico. Partindo da abordagem e definição presente nessa dissertação, espera-se ter tornado mais fácil a compreensão dessas questões daqui em diante.

Durante esses anos de pesquisa, parte da vasta produção artística, científica e intelectual de Frederico Lange de Morretes foi inventariada. Os detalhes de sua produção aparecem nos apêndices dessa dissertação em forma de vários quadros com conteúdos variados. O primeiro deles traz informações relativas às exposições feitas em vida pelo artista e também as exposições organizadas postumamente. Esses quadros, ao informarem os locais, as datas e os títulos das obras expostas, permitem compreender melhor sua trajetória e sua carreira como pintor e desenhista.

Ainda em relação aos apêndices, a listagem de sua produção bibliográfica permite perceber seu investimento na literatura, através de prosas e poesias não publicadas e de crônicas e críticas em jornais da época. Além disso, sua produção científica também serve como marca de sua consagração em nível internacional como um dos pioneiros da malacologia no Brasil. Ao longo dessa pesquisa, foi através desses escritos que, em muitas situações se tornou possível entender certos períodos de sua vida, para comprovar as datas e locais e descobrir o que ele estava fazendo, a exemplo dos detalhes dos poemas da coletânea *Fraqueza*, de 1949. O mesmo

aconteceu com a listagem de sua produção artística que, além de informar as datas e os títulos das obras, permite uma visão geral sobre as técnicas e os materiais utilizados em sua produção, servindo também como ponto de referência para outros pesquisadores.

Partindo de uma ampla revisão da bibliografia sobre o paranismo, foi mostrada qual era realmente a relação entre a vida e a obra de Frederico Lange de Morretes com o paranismo, bem como sua ligação com outros intelectuais e artistas que também fizeram parte do Movimento Paranista. Quanto a isso, em certo período de sua vida, nota-se a incompatibilidade entre os campos da política e os demais campos envolvidos com o paranismo, principalmente quando o artista-cientista contrariou a iniciativa dos governos federal e estadual em taxar as obras de arte e, conseqüentemente, acabou por não aceitar as regras que submetiam o campo artístico ao campo político.

No que se refere à suas obras artísticas, foram analisadas as influências de movimentos e estilos, e também a importância dos ensinamentos de seus professores tanto no Brasil quanto na Alemanha. Em sua pintura, foram identificados alguns temas ou elementos que estão presentes de forma constante ao longo de sua produção, como pinheiros, águas, casinhas e ainda personagens da cultura indo-européia, como a figura das Driades. Pode-se concluir que no processo criativo em que Frederico Lange de Morretes integrou esses elementos à categoria de paisagem, suas obras acabaram tendo um recorte e enquadramento visual bem característico, conduzidos em certa medida pelo olhar da ciência natural, já que enxergava cientificamente aquilo que pintava.

Ao analisarem sua obra, os críticos de arte e pesquisadores não exploraram essas questões a fundo. O enfoque dado por este trabalho propõe uma interpretação alternativa àquelas dos críticos e pesquisadores de arte. Vale lembrar que, embora a pintura de Frederico Lange de Morretes carregue consigo uma preocupação com a cor e com a luz, próprias do Impressionismo, ela também traz uma representação científica da natureza, típica do naturalismo, além de elementos do Pós-Impressionismo. Tudo isso constitui em Lange de Morretes uma grande complexidade e singularidade, e ainda, um “sentimento de paisagem” que funcionava como uma moldura, através da qual ele olhava a natureza e realizava sua arte.

Tendo como referência as obras de Lange de Morretes e de seus amigos, o paranismo se desenvolveu nas artes plásticas centrado na preocupação com a representação da natureza e do meio geográfico paranaense, funcionando como uma maneira a mais de representar a identidade do Estado do Paraná. Sendo assim, no que se refere à dominação política e econômica de uma elite sobre a população paranaense, perspectiva explorada por outros pesquisadores, o campo da arte não tinha a mesma preocupação que o campo político, superando até mesmo o regional ao carregar uma tentativa de universalização. Nesse caso, servem como exemplos a capa da revista *Ilustração Paranaense* e a estilização paranista.

A estilização paranista pode ser vista como variante dos estilos da arte decorativa da Europa, sendo que o pinheiro foi um entre muitos elementos da natureza do Paraná representado nesse tipo de arte. Os pinheiros, elementos pintados muitas vezes por Frederico Lange de Morretes ou estudados meticulosamente em suas proporções geométricas pelo artista-cientista, dizem respeito mais ao *habitus* do mesmo e menos ao fato dele ter participado do Movimento Paranista. Isso porque sua produção artística e científica é marcada por uma forte ligação com a natureza, elemento que o acompanhou desde sua infância nas cidades de Morretes e Paranaguá, ambas do litoral do Paraná.

Devido à concepção romântica de artista-gênio que perdurava na mentalidade regional da época em que Frederico Lange de Morretes viveu no Paraná, não cabia a existência de um artista-cientista, ou seja, um artista que também fazia ciência, ou vice-versa. Contudo, ele não se submeteu a essas limitações impostas pela sociedade, pois sempre esteve “entre uma coisa e outra”, conciliando seu gosto pessoal com sua atividade profissional. Os rumos de sua vida e de sua carreira poderiam até ter sido outros se ele tivesse aceitado as imposições exteriores ao seu eu, mas ele insistiu em reafirmar suas próprias escolhas e projetos pessoais. Ele esperava ser reconhecido pelas atividades que desenvolveu no Paraná, sua terra natal. Tanto que em *O pinheiro na arte*, seu texto autobiográfico, ao citar Goethe, diz que “a hora feliz” passou por sua vida porque sempre procurou um “elo que o unisse ao seu povo”.

O poema transcrito como epígrafe à guisa de conclusão ganha aqui seu motivo de destaque, pois mostra muito bem a consciência que Frederico Lange de Morretes

tinha sobre os limites que seu espaço social lhe impunha e as dificuldades que os campos do qual fez parte lhe colocavam. É com a leitura desse poema que este trabalho termina. Frederico Lange de Morretes sempre procurou expansão e se realmente “somos livres dentro de limites”, conforme diz Pierre Bourdieu na epígrafe do primeiro capítulo dessa dissertação, Lange de Morretes soube muito bem conduzir sua vida e sua carreira, sua ciência e sua arte muito mais pela liberdade do que pelos limites.

REFERÊNCIAS

1. BIBLIOGRAFIA GERAL

BECKETT, W. **História da Pintura**. São Paulo: Ática, 1997. 400 p.

BONNEWITZ, P. **Primeiras lições sobre a sociologia de Pierre Bourdieu**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003. p. 9-111.

BOURDIEU, P. **A economia das trocas simbólicas**. 5 ed., São Paulo: Perspectiva, 2004b. p. 183-203.

_____. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. 432 p.

_____. Esboço de uma teoria da prática. In: ORTIZ, R. **A sociologia de Pierre Bourdieu**. São Paulo: Olho d'Água, 2003a. p. 39-72.

_____. Gostos de classe e estilos de vida. In: ORTIZ, R. **A sociologia de Pierre Bourdieu**. São Paulo: Olho d'Água, 2003b. p. 73-111.

_____. **La distinction: critique sociale du jugement**. Paris: Les Éditions de Minut, 1989, 670 p.

_____. **O campo econômico: a dimensão simbólica da dominação**. Campinas: Papirus, 2000. p. 7-9, 17-50.

_____. **Razões práticas: sobre a teoria da ação**. 5 ed. Campinas SP: Papirus, 2004a. 224 p.

CHAMPIGNEULLE, B. **A Arte Nova**. Lisboa/São Paulo: Verbo, 1984. 310 p.

ELIAS, N. **A peregrinação de Watteau à Ilha do Amor**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. 72 p.

_____. **A Sociedade de corte**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. p. 7-57.

_____. Conceitos sociológicos fundamentais. In: WAIZBORT, L.; NEIBURG, F. (orgs). **Escritos & ensaios: Estado, processo, opinião pública**. Vol. 1. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p. 21-33.

_____. **Mozart, sociologia de um gênio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995. 150 p.

FRAZER, J. G. F. **O ramo de ouro**. 10 ed. São Paulo: Círculo do Livro, 1986. 252 p.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. 1 ed. São Paulo: Centauro, 2004. 198 p.

KRAUßE, A. C. **História da pintura**: do renascimento aos nossos dias. Edição portuguesa. Colônia, Alemanha: Könemann, 2001. 128 p.

OLIVEN, R. G. O nacional e o regional na construção da identidade brasileira. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, vol. 1, n. 2, p. 68-74, out. 1986.

ORTIZ, R. **Cultura brasileira e identidade nacional**. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. 148 p.

POLLAK, M. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.

REZENDE, N. **A Semana de Arte Moderna**. Série Princípios. São Paulo: Ática, 2000. 80 p.

SCHWARCZ, L. K. M. O nascimento dos museus brasileiros. In: MICELI, S. (org.) **História das Ciências Sociais no Brasil**. São Paulo: Vértice, Revista dos Tribunais/IDESP. 1989. p. 21-71.

SHAMA, S. **Paisagem e memória**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 13-248.

SIMMEL, G. A moldura. Um ensaio estético. In: SOUZA, J.; ÖELZE, B. (orgs.) **Simmel e a Modernidade**. 2 ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2005, p. 119-126.

_____. Filosofia da paisagem. **Revista Política e Trabalho**, João Pessoa, n. 12, p. 15-24, set. 1996.

_____. O conceito e a tragédia da cultura. In: SOUZA, J.; ÖELZE, B. (orgs.) **Simmel e a Modernidade**. 2 ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2005, p. 77-105.

WIGGINS, C. **Pós-Impressionismo**. Galeria de Arte. São Paulo: Manole, 1994. 64 p.

2. BIBLIOGRAFIA ESPECÍFICA

2.1 Trabalhos acadêmicos.

ARAUJO, A. **Arte paranaense moderna e contemporânea**: em questão 3000 anos de arte paranaense. Curitiba, 1974. 424 f. Tese (Docência-livre em História da Arte) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

BEGA, M. T. S. **Sonho e invenção do Paraná**: geração simbolista e a construção da identidade regional. São Paulo, 2001. 444 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

CARNEIRO, C. M. S. B. **O Museu Paranaense e Romário Martins: a busca de uma identidade para o Paraná 1902 a 1928.** Curitiba, 2001. 156 f. Dissertação (Mestrado em História) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

KEINERT, R. C. **Regionalismo e anti-regionalismo no Paraná.** São Paulo, 1978. 124 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

KERSTEN, M. S. de A. **Os rituais do tombamento e a escrita da História: Bens tombados no Paraná entre 1938-1990.** Curitiba: editora da UFPR, 2000. p. 109-168.

MÜELLER, M. C. de P.; RINI, P. **Uma visão introspectiva sobre o Paranismo.** Curitiba, 2000. Monografia (Especialização em Metodologia do Ensino da Arte) – Instituto Brasileiro de Pós-graduação e Extensão.

PROSSER, E. S. **Cem anos de sociedade, arte e educação em Curitiba: 1853-1953: da Escola de Belas Artes e Indústrias de Mariano de Lima à Universidade Federal do Paraná e a Escola de Música e Belas Artes do Paraná.** Coleção Páginas Escolhidas, 150 anos da Criação Política do Paraná. Curitiba: Imprensa Oficial, 2004. 301 p.

PEREIRA, L. F. L. **Paranismo: o Paraná inventado; cultura e imaginário no Paraná da I República.** Curitiba: Aos Quatro Ventos, 1997. 196 p.

SZVARÇA, D. R. **O forjador: ruínas de um mito - Romário Martins: 1893-1944.** Curitiba, 1993. 150 f. Dissertação (Mestrado em História) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

VIEIRA, D. M. **João Batista Groff, um olhar fotográfico das primeiras décadas do século XX.** Curitiba, 1998. 144 f. Dissertação (Mestrado em História) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

2.2 Livros.

CORRÊA, M. C.; KOCH, Z. **Araucária: a floresta do Brasil meridional.** Curitiba: Olhar Brasileiro, 2002. 148 p.

DASILVA, O. **Guido Viaro: alma e corpo do desenho.** Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, 1997, p. 5-6.

DE BONA, T. **Curitiba – Pequena “Montparnasse”.** Curitiba: Secretaria do Estado da Cultura, 2004. 82 p.

_____. **Um exercício de criação.** Curitiba: *Scientia et Labor*: Editora da UFPR, 1989. 69 p. Entrevista concedida a Enio Marques Ferreira, Fernando Calderari e Fernando Velloso em 27 de janeiro de 1979 no Museu da Imagem e do Som.

FERREIRA, E. M. **2001 Andersen volta à Noruega**. Curitiba: Sociedade Amigos de Alfredo Andersen: Secretaria do Estado da Cultura: Museu Alfredo Andersen, 2001. 152 p.

HOERNER Jr., V. **Pinheirismo**: emoção e querência, Luís Pilotto. Curitiba: Champagnat, 1992. 60 p.

LIMA, L. B. **Conceitos Philosophicos de Arte**: Primeira Conferencia da Sociedade de Artistas do Paraná. Curitiba: Livraria Mundial, 1931. 38 p.

MARCASSA, J. **Curitiba, essa velha desconhecida**. Curitiba: Refripar, 1989. 224 p.

MARTINS, R. **Curityba**: estudo onomástico. Curitiba: Livraria Mundial & Cia., 1926. 22 p.

_____. **Dados bio-bibliográficos até 1945**. Curitiba: Curitiba: Guaíra, 1946. 56 p.

_____. **Guairacá**: movimento nacional pró-monumento a Guairacá. Curitiba: Empresa Gráfica Paranaense: 1941. 246 p.

_____. **Paiquerê**: mitos e lendas, visões e aspectos. Curitiba: Guaíra, 1940. 182 p.

NICOLAS, M. **Almas das Ruas**: cidade de Curitiba. 1. Vol. Curitiba: Imprensa Oficial do Estado, 1969. 327 p.

PARANÁ, S. **Galeria Paranaense**. Curitiba: Edição Comemorativa ao I Centenário da Independência do Brasil, 1922. p. 405-409.

PARANÁ. Secretaria de Estado da Cultura. **Pintores da paisagem paranaense**. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, 2001. 240 p.

PÉRSIO, L. **A dupla face de João Turin**. In: TURIN, E. **A arte de João Turin**. Campo Largo (PR): Ingra, 1998, p. 159- 169.

PILOTO, V. **O acontecimento Andersen**: registros sobre a vida e a glória de Alfredo Andersen. Curitiba, 1960. p. 22-25.

RODERJAN, R. V. Aspectos da música no Paraná. In: **História do Paraná**. Vol. 3. Curitiba: Grafipar, 1969, p. 171-205.

RUBENS, C. **Andersen, pai da pintura paranaense**. Coleção Farol do Saber. Curitiba: Fundação Cultural, 1995. 125 p.

SÁ JUNIOR, A. F. de (org.). **Salão Paranaense 35 anos**. Curitiba: Secretaria da Educação e Cultura, 1978. p. 22-24.

SILVEIRA, V. **Os caboclos**. 4 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975. p. 120-127, 152.

TEMPSKI, E. D. **João Zaco Paraná**. Curitiba: Lítero-Técnica, 1984. 308 p.

TURIN, E. **A arte de João Turin**. Campo Largo (PR): Ingra, 1998. 176 p.

VASCONCELOS, L. T. de M. **Calçadas de Curitiba**: preservar é preciso. Curitiba: da Autora, 2006. 140 p.

2.3 Obras não publicadas.

MORRETES, F. L. de. **Erna e Maria Aparecida**: duas mulheres que encontrei no caminho da minha vida, 1948. 26 p. Datilografado. Brochura.

_____. **Fraqueza** (versos), 1949, 121 p. Datilografado. Brochura.

_____. **Um pedaço do Brasil**, 1937. 33 p. Datilografado. Brochura.

2.4 Dicionários.

DICIONÁRIO HISTÓRICO-BIOGRÁFICO DO PARANÁ. Curitiba: Chain, Banco do Estado do Paraná, 1991. 654 p.

SANTOS, F. A. dos. **Dicionário de Cinema do Paraná**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2005. p. 103-104.

2.5 Artigos em jornais e revistas.

A EXPOSIÇÃO DE PINTURA DE LANGE DE MORRETES. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 31 jan. 1947, p. 3.

A FUNDAÇÃO DA SOCIEDADE DOS ARTISTAS PARANAENSES: Como está constituída a sua primeira directoria. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 11 jan. 1931, p. 1.

A INAUGURAÇÃO DO PRIMEIRO SALÃO PARANAENSE: Revestiu-se de Grande sucesso a brilhante solenidade. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 04 nov. 1931, p. 1.

A ÚLTIMA ASCENÇÃO AO MARUMBY. **Ilustração Paranaense**: Mensário paranista de arte e actualidades. Curitiba, Ano II, n. 6, jun. 1928. Não paginado.

ARAUJO, A. Paranismo, um movimento precursor do pós-modernismo. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 30 out. 1994, Cultura G, Artes Visuais, p. 6.

AS GRANDES EXPRESSÕES DE NOSSA PINTURA: inaugurou-se anteontem, a exposição de Lange de Morretes. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 17 jan. 1947, p. 8.

BALLÃO, J. Agonia à Flôr d'água. **Ilustração Paranaense**: Mensário paranista de arte e actualidades. Curitiba, Ano II, n. 7, jul. 1928. Não paginado.

BANDEIRA, E. (Dir. literário) et al. **Album do Paraná**. Curitiba, ano II, fascículo 10-11, 1920. Não paginado.

BRILHO ARTÍSTICO DE ILUSTRE CASAL. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 10 dez. 1949, p. 8.

CARNEIRO Jr., D. Uma sociologia do paranismo. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 17 jun. 1984, p. 31.

CESAR, S. Dois artistas brasileiros: Lange e Turin. **Ilustração Paranaense**: Mensário paranista de arte e actualidades. Curitiba, Ano II, n. 10-11, out./nov. 1928. Não paginado.

_____. Lange de Morretes. **Ilustração Paranaense**: Mensário paranista de arte e actualidades. Curitiba, Ano IV, n. 6, jun. 1930a. Não paginado. 2p.

_____. Quatro artistas novos: João Turin, Escultor; Lange de Morretes, Pintor; Zaco Paraná, Escultor; J. Ghelfi, Pintor. In: **Album da Gazeta do Povo**. Curitiba, dez. 1923, p. 9-17.

_____. Um grande artista: Lange de Morretes. **Diário da Tarde**, Curitiba, 12 maio 1930b, p. 2.

_____. Um grande desventurado: J. Ghelfi. Toda Tarde. **Diário da Tarde**, Curitiba, 19 de maio de 1930c. Não paginado.

COSTA, S. G. da. Uma sociologia do paranismo. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 27 maio 1984.

_____. Alienação do paranismo. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 13 ago. 1991.

_____. Guairacá: um falso mito paranista. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 15 abr. 1986.

CORREIA, L. O Club Curitybano. **Ilustração Paranaense**: Mensário paranista de arte e actualidades. Curitiba, Ano IV, n. 1, jan. 1930. Não paginado.

COVIELLO, J. Lange de Morretes. **Panorama**, Curitiba, n. 369, p. 13-15, maio. 1987.

DECRETOS PRESIDENCIAIS. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 04 jun. 1924, p. 3.

ESTÁ NA TERRA LANGE DE MORRETES: o glorioso artista mitiga saudades do torrão natal. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 10 ago. 1946, p. 8.

FERNANDES, J. C. História ao rés-do-chão: Projeto de resgate arquitetônico destaca influência paranista nas calçadas de Curitiba. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 27 ago. 2002.

GONZÁLEZ, C. Lange de Morretes. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 16 fev. 1947, p. 7.

GUIBELLINUS [João Ghelfi]. Um pintor: Frederico Lange de Morretes. **Comercio do Paraná**, Curitiba, 30 jun. 1920, p. 2.

KRASINSKI, A. Arquitetura Pós-paranista. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 20 set 1987. Almanaque, p. 16.

LEÃO, I. Z. C. C. As desventuras do paranismo. **Revista FAE**. Curitiba, v. 2, n. 3, set./dez., p. 9-20, 1999.

LIMA, L. B. A virgem da Floresta (Tela em Exposição) De Lange de Morretes. **Diário da Tarde**, Curitiba, Parte I e II: 12 nov. 1931, p. 3. Parte III: 13 nov. 1931, p. 3.

LUZ, N. F. da. As Artes Plásticas e a Música no Paraná. In: **Guia Globo de Exportação e Importação do Paraná**. Ed. Comemorativa do 1º. Centenário de Emancipação Política do Paraná. Curitiba: Clarim Empresa de Publicidade, 1953, p. 51-60. 61 p.

MALKES, C. B. Paranismo: resgatando nossas raízes. **Indústria & comércio**, Curitiba, 16 mar. 1994. Caderno Comportamento, Arquitetura, p. 12.

MANFREDINI, J. A derrota do Titan. In: A I CARAVANA DA ILUSTRAÇÃO PARANAENSE. **Ilustração Paranaense**: Mensário paranista de arte e actualidades. Curitiba, Ano II, n. 6, jun. 1928a. Não paginado.

_____. No alto do Marumby: o “e” da esperança. **Ilustração Paranaense**: Mensário paranista de arte e actualidades. Curitiba, Ano II, n. 7, jul. 1928b. Não paginado.

MARTINS, R. **Curityba**: capital do Estado do Paraná. Fotos de J. B. Groff e capa de Lange de Morretes. Curitiba: Ilustração Paranaense, 1931. 60 p.

_____. Paranística. **A divulgação**, Curitiba, Ano I, n. 3-4, p. 37-39, fev./mar. 1948.

MORRETES, B. L. de. Paixão pela botânica. **Ciência Hoje**, São Paulo, ano XLIV, n.189, vol. 32, p. 66-73, dez. 2002. Entrevista concedida a Maria Amélia Dantes do Departamento de História da USP e Vera Rita da Costa da Ciência Hoje.

MORRETES, F. L. de. **Arte e fisco**: artigos publicados em novembro de 1929 na Gazeta do Povo. Curitiba: Gazeta do Povo. Sem data. 16 p.

_____. Arte e fisco. **Diário da Tarde**, Curitiba, 10 jan. 1930. Não paginado.

_____. Ensaio de Catálogo dos Moluscos do Brasil. **Arquivos do Museu Paranaense**, vol. VII, p. 5-216, 1949.

_____. O pinheiro na arte. **Ilustração Brasileira**, Ed. Comemorativa do Centenário do Paraná. Rio de Janeiro, ano XLIV, n. 224, p. 168, 169, 274, dez. 1953.

_____. Para defender e desenvolver a arte paranaense: Fritz Lange de Morretes palestra com a Gazeta do Povo – o que tem feito e o que vae fazer a Sociedade de Artistas do Paraná. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 11 abr. 1931, p. 1, 3.

MUNHOZ, L. Alguns artistas paranaenses. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 07 set. 1922. Ed. comemorativa da passagem do Primeiro Centenário da Independência Política da República dos Estados Unidos do Brasil, p. 58-62.

NEGRÃO, O. O Bacanal de Nuvens (Marumby). In: A I CARAVANA DA ILUSTRAÇÃO PARANAENSE. **Ilustração Paranaense**: Mensário paranista de arte e actualidades. Curitiba, Ano II, n. 6, jun. 1928a. Não paginado.

_____. Orophagia. **Ilustração Paranaense**: Mensário paranista de arte e actualidades. Curitiba, Ano II, n. 6, jun. 1928b. Não paginado.

OLIVEIRA, L. T. de M. V. de. Calçadas curitibanas: Um passeio através do Movimento Paranista. **Espaço Urbano**: Revista do Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba (IPPUC), Curitiba, n. 3, p. 22-30, jan. 2003.

PILOTTO, L. Cem anos de nascimento de Lange de Morretes. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 05 maio 1992. Caderno Cultura G, p. 19.

PRIMEIRO SALÃO PARANAENSE. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 25 out. 1931, p. 2.

QUASE NINGUÉM LEMBRA O NOSSO LANGE DE MORRETES. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 11 fev. 1974.

RATACHESKI, A. Cem anos de Ensino no Paraná. In: **Guia Globo de Exportação e Importação do Paraná**. Ed. Comemorativa do 1º. Centenário de Emancipação Política do Paraná. Curitiba: Clarim Empresa de Publicidade, 1953, p. 29-51.

RIBAS, M. Isentas de impostos as exposições de pintura e escultura e as obras de arte vendidas. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 07 dez. 1932, p. 1.

SANT'ANNA, A. et al. Paranismo: Neo-paranismo, Pós-paranismo: Pós-modernismo. **História: Questões e Debates**, Curitiba, v. 8, n. 14/15, p. 128-136, jul./dez.1987.

SEGUNDO SALÃO PARANAENSE. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 15 dez. 1932, p. 6.

SOCIEDADE DE ARTISTAS DO PARANÁ: Anunciam-se grandes acontecimentos de arte. Um próximo concerto musical e uma interessante conferência literária. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 18 ago. 1933, p. 3.

SUPLEMENTO DA ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE. **10 minutos de leitura sobre o Paraná**. Fotos de J. B. Groff. Curitiba, 1929. 34 p.

TREVISAN, E. As nascentes do paranismo. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 9 jun. 1991, p. 23.

VIARO, G. Fritz Lange de Morretes. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 29 ago. 1959. Caderno De Semana a Semana, p. 14.

XAVIER, V. O centenário de J. B. Groff: Exposição de fotos de fotos e exibição de um vídeo lembram a vida e a obra do cineasta e pintor paranaense. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 09 dez. 1997, Caderno G, Cinema, p. 3.

3 CATÁLOGOS, CALENDÁRIOS, INFORMATIVOS E *FOLDERS*.

ASSEMBLÉIA LEGISLATIVA DO PARANÁ. **Alma da Floresta**: Lange de Morretes (1930). Curitiba, 1992. *Folder*.

BADEP. **Panorama da Arte no Paraná**: Discípulos de Andersen & artistas independentes. Salão de Exposições. Curitiba: Banco de Desenvolvimento do Paraná, 1976. 28 p. Catálogo de exposição.

_____. **Retrospectiva Lange de Morretes**. Salão de Exposições do Badep. Curitiba: Banco de Desenvolvimento do Paraná, 1978. 16 p. Catálogo de exposição.

BANESTADO. **Discípulos de Andersen. Lange, Traple, Freysleben, De Bona, Amélia**. Série Gente nossa coisas nossas. Curitiba: Banestado, 1989. Catálogo.

_____. **Do pioneiro Anníbal Requião à agitação dos anos 60**. Série Gente nossa coisas nossas. Curitiba: Banestado, 1989. Catálogo.

BATAVO. **Calendário Batavo**. 1996, Curitiba.

CARNEIRO, N. **Frederico Lange de Morretes**. Curitiba: Secretaria da Educação e Cultura, set. 1973. Calendário Fundepar.

CLUBE CURITIBANO. **100 anos Lange de Morretes**. Curitiba, 1992. Catálogo de exposição.

FENIANOS, E. E.; MENDONÇA, M. N. **Pegadas da memória, roteiro cultural histórico para conhecer Curitiba a pé**. Curitiba: Prefeitura Municipal, 1996.

INSTITUTO IBERO-AMERICANO. Patrimônio Cultural Prussiano. **Artistas alemães na América Latina:** pintores e naturalistas do século XIX ilustram um continente. Berlim, 1979. 148 p. Catálogo de exposição. p. 47-84.

LANGE, E.; MOREIRA, J. E. **Medalhas do Paraná:** Catálogo publicado pela seção de História do Museu Paranaense. Curitiba: J. Haupt, 1959.

LOPES, M. R. de S. Personalidade do Trimestre: Frederico Lange de Morretes. **Mayeria:** Informativo do Museu de História Natural. Curitiba: Secretaria Municipal do Meio Ambiente, ano 3, n. 4, mar. 1993, p. 2.

LÖSCHNER, R. Introdução. In: **Viagem ao Brasil do Príncipe Maximiliano von Wied-Neuwied.** Vol. II. Petrópolis: Kapa, 2001. p. 9-55.

LUZ, N. F. da. Artistas Paranaenses e a Arte Moderna. Dos “Cadernos” de Nelson Luz (1975-1976). In: MUSEU DE ARTE DO PARANÁ. **Nelson Ferreira da Luz:** o primeiro registro de uma passagem. Curitiba: MAP, 1989. p. 16-20.

MUSEU ALFREDO ANDERSEN. **Exposição Lange de Morretes.** Curitiba: Museu Alfredo Andersen, 1999. Catálogo de exposição.

_____. **Lange de Morretes, Série Discípulos de Andersen X.** Curitiba: Museu Alfredo Andersen, 1982. Catálogo de exposição.

SALA FUNARTE. **Mostra de fotografias de João Baptista Groff.** Curitiba: Funarte, Fundação Cultural de Curitiba, Casa Romário Martins, Casa da Memória, 1982. Catálogo de exposição.

III SALÃO PARANAENSE. Pintura, escultura, desenho, arquitetura. Realizado no recinto da Exposição Feira. Curitiba: Sociedade de Artistas do Paraná, jan. 1934. Catálogo de exposição.

RODERJAN, R. V. **O Paranismo.** Fundação Cultural de Curitiba, 1975. 2 p. Informativo.

TURIN, J. **A arte decorativa no Brasil.** Curitiba: Casa João Turin, [sem data]. Corrigidos escrita e erros ortográficos. *Folder.*

4. FONTES

4.1 Documentos.

BREDA, D. et al. **João Ghelfi: Sua vida e sua obra.** II Curso de Conservação do Patrimônio Histórico e Artístico do Paraná. Curitiba, 1971. 8 p. Datilografado.

CASA ALFREDO ANDERSEN. **Documentação**: Obras de Lange de Morretes expostas na Casa de Alfredo Andersen, em homenagem a data de nascimento do pai da pintura paranaense no período de 3 a 30 de novembro de 1971. Curitiba, 1971. 20 obras registradas. 10 p.

CLUBE CONCÓRDIA. **Clube Concórdia, Salão de Belas Artes de Primavera**. Curitiba, vários anos. Álbum registro/Catálogo dos salões.

EMBAP. **Regulamento**. Curitiba: Escola de Música e Belas Artes do Paraná, 1948. 28 p.

_____. **Relatórios de verificação para efeito de Reconhecimento** - cursos: Música, Pintura, Escultura. Curitiba, 1954. Datilografado.

FERRARINI, S. et al. José Loureiro Fernandes. **Coordenação de Educação Moral e Cívica do Paraná**. Governo do Estado do Paraná: Secretaria de Estado da Educação e da Cultura, publicação n. 53, 1978. 4 p.

FERREIRA, E. M. **Carta para Marcio Ferreira da Luz**. Curitiba, 16 jan. 1997. 1 f. Ofício n. 2/1997, Museu de Arte do Paraná.

LUZ, M. F. da. **Carta para Ennio Marques Ferreira**. Apucarana, 13 jan. 1997. 1 f.

MUSEU ALFREDO ANDERSEN. **Registro de obras de Frederico Lange de Morretes**. Curitiba: Museu Alfredo Andersen, Secretaria de Estado da Cultura e do Esporte, Coordenadoria do Patrimônio Cultural. 82 obras registradas. 82 p.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA. **Levantamento Acervo/Estado**. Curitiba: Setor de Pesquisa do Museu de Arte Contemporânea do Paraná, sem data, documentos diversos, 6 caixas.

_____. **Relação de obras de Frederico Lange de Morretes**. Curitiba: Museu de Arte Contemporânea do Paraná. 61 obras registradas. 11 p.

_____. **I à XII Salão Paranaense**: DC. Curitiba, 1944-1955. Paginação irregular.

_____. **32º. Salão Paranaense**: Ata/ Divulgação outros documentos. Vol. I. Curitiba, 1975. Paginação irregular.

MORRETES, F. L. de. Relatório sobre as atividades de Frederico Lange de Morretes. 19 dez. 1953. 4 p. In: MUSEU PARANAENSE. **Relatórios 1950 a 1969**. Curitiba. Datilografado, p. 82-86.

MUSEU PARANAENSE. **Relatórios 1924-1949**. Curitiba. Datilografado.

_____. **Relatórios 1950-1969**. Curitiba. Datilografado.

PARANÁ. **Instituto de Educação do Paraná** (proposta para reestruturação administrativa do Instituto de Educação do Paraná). Curitiba: Secretaria da Educação e Cultura, sem data, p. 7-9. Datilografado.

4.2 Coleções de periódicos.

ARQUIVOS DO MUSEU PARANAENSE. Curitiba, Vol. I-X, 1941-1954.

ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE: Mensário paranista de arte e actualidades. Curitiba, Ano I-IV, 1927-1930.

4.3 Entrevistas.

MORRETES, B. L. de. **Entrevista concedida a Luis Afonso Salturi**. Primeira parte: Curitiba / São Paulo, 14 maio 2003 - 23 jul. 2003.

MORRETES, B. L. de. **Entrevista concedida a Luis Afonso Salturi**. Segunda parte: Curitiba / São Paulo, 22 nov. 2006 - 20 dez. 2006.

PILOTTO, L. **Entrevista concedida a Luis Afonso Salturi**. Curitiba, 04 jun. 2004.

4.4 Internet.

ARTNET. **Grove dictionary of art. Artist's biographies. Jank, Angelo**. Disponível em: <<http://www.artnet.de/library/04/0433/T043377.asp>>. Acesso em: 9 jun. 2006.

CAVALCANTI, D. **Estações Ferroviárias do Brasil**. Estado do Paraná. RVPSC. Curitiba-Paranaguá. Disponível em: <<http://www.estacoesferroviarias.com.br/pr-cur-paran/cur-paranagua.htm>> Acesso em: 24 jun 2006.

CAMPOS DO JORDÃO. Cidade. História. **História de Campos do Jordão**: Ciclo do Ouro - (1703 - 1874). Disponível em: <<http://www.camposdojordao.sp.gov.br/>>. Acesso em: 2 set. 2006.

ITAÚ CULTURAL. **Enciclopédia de Artes Visuais**. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/AplicExternas/Enciclopedia/index.cfm>> Acesso em: 29 set. 2005.

MINISTÉRIO DA FAZENDA **Ministros desde 1808**. República. Disponível em: <<http://www.fazenda.gov.br/>>. Acesso em: 12 dez. 2006.

WALTER TIEMANN PRIZE [English]. **Biography of Walter Tiemann**. Disponível em: <http://www.hgb-leipzig.de/wtp/engl_frame.html>. Acesso em: 7 jun. 2006.

WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. **Homem Vitruviano (desenho de Leonardo da Vinci)**. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Homem_Vitruviano_%28desenho_de_Leonardo_da_Vinci%29> Acesso em: 15 nov. 2006.

WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. **Johann Wolfgang von Goethe**. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Johann_Wolfgang_von_Goethe>. Acesso em: 7 jun. 2006.

WIKIPEDIA: Die freien Enzyklopädie. **Hans Thoma**. Disponível em: <http://de.wikipedia.org/wiki/Hans_Thoma>. Acesso em: 2 set. 2006.

WIKIPEDIA: Die freien Enzyklopädie. **Fritz Von Uhde**. Disponível em: <http://de.wikipedia.org/wiki/Fritz_von_Uhde>. Acesso em: 7 jun. 2006.

WIKIPEDIA: Die freien Enzyklopädie. **Walter Tiemann**. Disponível em: <http://de.wikipedia.org/wiki/Walter_Tiemann>. Acesso em: 7 jun. 2006.

WIKIPEDIA: The free encyclopedia. **Ferdinand Hodler**. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Ferdinand_Hodler>. Acesso em: 2 set. 2006.

5. CRÉDITOS DAS IMAGENS

5.1 Pinturas fotografadas.

Ario Taborda Dergint. Coleção Particular. 2 obras.

Assembléia Legislativa do Paraná. 1 obra.

Colégio Estadual do Paraná. 1 obra.

Eliane Lange de Morretes Monteiro. Coleção Particular. 3 obras.

Escola de Música e Belas Artes do Paraná. 3 obras.

Fundação Honorina Valente. 2 obras.

Museu Alfredo Andersen. 1 obra.

Tribunal de Justiça do Paraná. 1 obra.

Universidade Federal do Paraná. 1 obra.

5.2 Fotografias reproduzidas ou fotografadas.

Casa João Turin. 4 fotos.

Museu Alfredo Andersen. 5 fotos.

Museu de Arte Contemporânea do Paraná. 1 foto.

6. LOCAIS PESQUISADOS

Biblioteca Pública do Paraná.

Casa da Memória de Curitiba.

Casa João Turin.

Círculo de Estudos Bandeirantes.

Clube Concórdia.
Colégio Estadual do Paraná.
Escola de Música e Belas Artes do Paraná.
Instituto de Educação do Paraná.
Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba
Instituto Histórico e Geográfico do Paraná.
Museu Alfredo Andersen.
Museu de Arte Contemporânea do Paraná.
Museu Oscar Niemeyer.
Museu Paranaense.
Universidade Federal do Paraná.

APÊNDICES

APÊNDICE 1 – EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS E COLETIVAS.....	203
APÊNDICE 2 – PRODUÇÃO INTELECTUAL E CIENTÍFICA.....	212
APÊNDICE 3 – PRODUÇÃO ARTÍSTICA.....	216
APÊNDICE 4 – ALUNOS: NOTAS BIOGRÁFICAS.....	222

APÊNDICE 1 – EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS E COLETIVAS

QUADRO 1 – EXPOSIÇÕES EM VIDA E PÓSTUMAS

EXPOSIÇÕES EM VIDA (1907 - 1952)	
1907	Exposição de Alfredo Andersen apresenta 5 desenhos feitos por Lange de Morretes.
191-	Exposições Individuais na Alemanha, nas cidades de Munique e Colônia.
1919	Exposição coletiva: <i>I Exposição Estadual de Pintura</i> , Curitiba (PR).
1920	<i>1ª. Exposição Individual em Curitiba (PR)</i> , jul./1920, na Associação Comercial do Paraná. [33 quadros pintados na Europa: <i>Solidão</i> (paisagem de inverno), <i>Águas que jorram</i> (cascata de Baviera), <i>Cascatinha</i> (cascata de Baviera), <i>Derrubada</i> (floresta de Baviera), <i>Luz e sombra</i> , <i>Pastagem</i> (ponte dos Alpes bávaros), <i>Manhã</i> (Alpes bávaros), <i>Ermida isolada</i> , <i>Primavera que chega</i> , <i>Recanto tranqüilo</i> (Alpes alemães), <i>Antes da tormenta</i> , <i>A beira da floresta</i> , <i>Outono</i> , <i>Açude</i> (poente de outono), <i>Poente de inverno</i> , <i>Sol e primavera</i> , <i>Paisagem de floresta</i> , <i>Fais</i> , <i>Cristas dos Alpes e baixada</i> , <i>Várzea</i> , <i>Helyanthos e Crysandalias</i> , <i>Lyrios</i> , <i>Rosas</i> , <i>Estudo de flores</i> , <i>Flores do campo</i> , <i>Lago da montanha</i> , <i>Planalto nos Alpes</i> , <i>Aldeia</i> , <i>Primavera</i> , <i>Corredeira</i> , <i>Flores</i> , <i>Flores</i> , e <i>Flores</i> . (MUNHOZ, L. Alguns artistas paranaenses. Gazeta do Povo , Curitiba, 07 set. 1922, p. 59)].
1921	<i>2ª. Exposição Individual em Curitiba (PR)</i> , fev./1921. [12 quadros com o tema Cataratas do Iguaçu, entre eles: <i>Onde o belo une as Nações</i> , <i>Do ponto do pintor</i> , <i>Floriano e Belgrano</i> , <i>Floriano</i> , <i>Belgrano e Mitre</i> (I), <i>Garganta do Diabo</i> , <i>Floriano</i> , <i>Belgrano e Mitre</i> (II), <i>Manhã nos Saltos</i> , <i>Trovoada</i> , <i>As grandes quedas</i> , <i>Por do sol</i> . (MUNHOZ, L. Alguns artistas paranaenses. Gazeta do Povo , Curitiba, 07 set. 1922, p. 59)]. Exposição Individual na Escola Nacional de Belas Artes, 05/06/1921, Rio de Janeiro (RJ). [12 quadros com o tema <i>Cataratas do Iguaçu</i>]. Exposição Individual na casa-editora <i>O Livro</i> , São Paulo (SP). [12 quadros com o tema <i>Cataratas do Iguaçu</i>]. <i>3ª. Exposição Individual em Curitiba (PR)</i> , dez./1921. [21 quadros com temas do Paraná].
1922	<i>Exposição individual na Associação Comercial do Paraná</i> , Curitiba (PR).
1927	Exposição coletiva: <i>34ª. Exposição Geral de Belas Artes</i> , no Salão Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro (RJ). [Medalha de Bronze pela obra <i>Tranqüilidade</i>].

Continua

Continuação

1928	Exposição de Frederico Lange de Morretes junto com João Turin, em Curitiba (PR). [21 quadros: entre eles <i>Onde o belo une as nações</i> e <i>Tranquilidade</i> , além de obras sobre o litoral paranaense; Turin expôs esboços, retratos e capitéis de pinheiros].
1934	Exposição coletiva: <i>III Salão Paranaense</i> , na Sociedade dos Artistas do Paraná, Curitiba (PR), expôs obras e participou como Membro do Júri de pintura ao lado de Alfredo Andersen e Guido Viaro, João Turin foi jurado de escultura e F. Pinnow de Arquitetura. [16 quadros: <i>Tranmercé</i> , <i>Passeio Público</i> , <i>Onde o belo une as nações</i> , <i>Alma da Floresta</i> , <i>Atlântico</i> , <i>Manhã de Primavera</i> , <i>Propriedade</i> , <i>Heide</i> , <i>Propriedade</i> , <i>Tranquilidade</i> , <i>Propriedade</i> , <i>A natureza</i> , <i>Só</i> , <i>Estudo</i> , <i>Pinheiros</i> , <i>Meio dia</i> . (III SALÃO PARANAENSE . Pintura, escultura, desenho, arquitetura. Realizado no recinto da Exposição Feira. Curitiba: Sociedade de Artistas do Paraná, jan. 1934. Catálogo de exposição)].
1941	Exposição coletiva: <i>Primeira Exposição</i> , Sociedade Amigos de Alfredo Andersen, Curitiba (PR).
1942	Exposição coletiva: 7º. <i>Salão dos Sindicatos dos Artistas Plásticos</i> , na Galeria Prestes Maia, São Paulo (SP).
1944	Exposição coletiva: <i>I Salão Paranaense de Belas Artes</i> , 10/11/1944, no <i>Auditorium</i> do Edifício do Orfeão da Escola Normal de Curitiba, promovido pela Diretoria Geral da Educação, Curitiba (PR). [1 quadro: <i>Ponte sobre o Rio São Francisco</i> . (MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA. I à XII Salão Paranaense : DC. Curitiba: Museu de Arte Contemporânea do Paraná, 1944-1955)]. Exposição coletiva: <i>Exposição de Arte Paranaense</i> , Sociedade Amigos de Alfredo Andersen, Curitiba (PR). Exposição coletiva: 9º. <i>Salão dos Sindicatos dos Artistas Plásticos</i> , na Galeria Prestes Maia, São Paulo (SP).
1947	4ª. <i>Exposição Individual em Curitiba</i> (PR), abertura em 15/01/1947, Pavilhão de Educação Física do Instituto de Educação do Paraná. [Entre os quadros expostos: <i>Ministério da selva</i> , <i>Sentinelas avançadas</i> , <i>Pelas selvas e rios do Paraná</i> , <i>Salto Cidinha</i> , <i>Banheiro Saci</i> , <i>Casa do Sonho</i> . (GONZÁLEZ, C. Lange de Morretes. Gazeta do Povo , Curitiba, 16 fev. 1947, p. 7)]. Exposição coletiva: <i>IV Salão Paranaense de Belas Artes</i> , 19/12/1947 a 17/01/1948, na Escola Normal de Curitiba, promovido pelo Departamento de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura do Estado, Curitiba (PR). [9 quadros: <i>Encanto Matinal</i> , <i>Tarde Doirada</i> , <i>Escalada Gloriosa</i> , <i>Benzinho Benzóca</i> , <i>Musa</i> , <i>Helicônia</i> , <i>Posse do Ermo</i> , <i>Na Ponta da Pita</i> e <i>Velhas Figueiras à Beira Mar</i> ; Prêmio em dinheiro: Cr\$ 1.000,00 pela obra <i>Encanto Matinal</i> . (MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA. I à XII Salão Paranaense : DC. Curitiba, 1944-1955)].

Continua

Continuação

1948	Exposição coletiva: <i>Exposição Itinerante de Arte</i> , Governo do Estado, Ponta Grossa (PR).
1949	Exposição coletiva: 15°. <i>Salão Paulista de Belas Artes</i> , na Galeria Prestes Maia, São Paulo (SP). [Medalha de Bronze pela obra <i>Paisagem de Morretes</i>].
1952	Exposição coletiva: <i>Exposição Permanente de Artistas Paranaenses</i> , Departamento de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura do Estado, Curitiba (PR).
EXPOSIÇÕES PÓSTUMAS (1954 - 2006)	
1954	<p>Exposição coletiva: 7°. <i>Salão de Belas Artes de Primavera</i>, 25/09/1954 a 09/10/1954, no Clube Concórdia, Curitiba (PR), Homenagem a Frederico Lange de Morretes. [Medalha de Ouro <i>In memoriam</i>. Detalhes dessa Medalha: “<i>Homenagem do Club Concórdia ao XI Salão Paranaense de Belas Artes - 1954</i>. Anv. - No centro, a figura da Vitória sobre o globo; à esquerda, um ramo de louro; à direita, uma palheta de pintor. Na orla à esquerda: CLUBE CONCÓRDIA; à direita... SALÃO DE BELAS ARTES. Rev. - No centro: a efigie do homenageado; no terço inferior: CURITIBA - PRIMAVERA 1954 e duas faixas para gravação. Na orla, nos dois terços superiores: HOMENAGEM A F. LANGE DE MORRETES. Em letras pequenas J. PEON junto ao ombro esquerdo da efigie. Circular, com 30 mm. de diâmetro.” (LANGE, E.; MOREIRA, J. E. Medalhas do Paraná: Catálogo publicado pela secção de História do Museu Paranaense. Curitiba: J. Haupt, 1959. p. 86)].</p> <p>Exposição coletiva: <i>XI Salão Paranaense de Belas Artes</i>, 19/12/1954 a jan./1955, na Biblioteca Pública do Paraná, Curitiba (PR), promovido pelo Departamento de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura do Estado, Homenagem Especial. [Medalha de Ouro <i>In memoriam</i>. Detalhes dessa Medalha: “<i>Prêmio ao XI Salão Paranaense de Belas Artes - 1954</i>. Anv. - No centro, a figura do homenageado. Na orla: - XI SALÃO PARANAENSE DE BELAS ARTES - FREDERICO LANGE DE MORRETES. Em letras muito pequenas. Em baixo à esquerda: PEON E TORTATTO. Rev. - Toda a face é tomada pelo escudo do Paraná, trazendo na orla os dizeres: 19 DE DEZEMBRO DE 1954. Ladeado entre estrelas CURITIBA. Circular, com 40 mm. de diâmetro.” (LANGE, E.; MOREIRA, J. E. Medalhas do Paraná: Catálogo publicado pela secção de História do Museu Paranaense. Curitiba: J. Haupt, 1959. p. 86)].</p>
1960	Exposição coletiva: <i>I Salão Anual de Curitiba</i> , Retrospectiva Paranaense, Curitiba (PR).
1964	Exposição coletiva: <i>Pioneiros da Pintura no Paraná</i> , organizada pelo Departamento de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura do Estado, Curitiba (PR). [2 quadros: <i>Guaraqueçaba</i> e <i>Paisagem</i>].

Continua

1971	Exposição individual: <i>Retrospectiva Lange de Morretes</i> , 03 a 30/11/1971, na Casa de Alfredo Andersen, Curitiba (PR). [21 quadros: Estudo de cabeça, Augusto Bockmann, Paisagem, Pinheiros, Rudolph Lange, Cataratas do Iguaçu, Natureza morta, Paisagem alemã, Paisagem, Paisagem, Passeio Público, Paisagem de Morretes, Paisagem, Guaraqueçaba, Paisagem, Marinha, Cataratas do Iguaçu, Amanhecer, Natureza morta, Campos do Jordão, Paisagem inacabada. (CASA ALFREDO ANDERSEN. Documentação : Obras de Lange de Morretes expostas na Casa de Alfredo Andersen, em homenagem a data de nascimento do pai da pintura paranaense no período de 3 a 30 de novembro de 1971. Curitiba, 1971)]
1973	Exposição coletiva: <i>Mostra de Arte de Acervos Particulares</i> , 05 a 20/10/1973, no Salão de Exposições do Badep, Curitiba (PR).
1975	Exposição coletiva: <i>Panorama da Arte no Paraná I: Dos Precursores à Escola Andersen</i> , 25/09 a 15/10/1975, no Salão de Exposições do Banco de Desenvolvimento do Paraná, Curitiba (PR). [8 quadros: <i>Pinheiro na Serra, Pinheiros, Paisagem, Paisagem, Guaraqueçaba, Pinheiros, Colheita do Feno, Paisagem Européia</i>]. Exposição coletiva: <i>32.º Salão Paranaense</i> , 19/11 a 19/12/1975, Sala Especial Lange de Morretes no Salão de Exposições da Fundação Teatro Guaíra, promovido pela SEC/DAC/FTG, Curitiba (PR). [10 quadros: Estudo de cabeça, Augusto Bockmann, Rudolph Lange, Paisagem alemã, Passeio Público, Paisagem de Morretes, Guaraqueçaba, Marinha, Cataratas do Iguaçu, Paisagem. (MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA. 32.º Salão Paranaense : Ata/Divulgação outros documentos. Vol. I. Curitiba, 1975)]. Exposição coletiva: Exposição no Banco Nacional, Curitiba (PR).
1977	Exposições coletivas: <i>I Mostra de Arte & Técnicas artísticas, II Mostra de Arte & Técnicas artísticas e Paraná Arte & Economia</i> , no Salão de Exposições do Banco de Desenvolvimento do Paraná, Curitiba (PR).
1978	Manifestação no Museu de Arte Contemporânea do Paraná, Curitiba (PR). [Em 12 e 13 de novembro de 1978 foi publicado no <i>Jornal do Commercio</i> do Rio de Janeiro o artigo <i>Réquiem por 7 quedas</i> , de autoria de Walmir Ayala, que disse: “A tela teria sido levada para São Paulo em 1935 e retornado à Curitiba em 1975. O péssimo estado da tela é devido a um alagamento no depósito onde se encontrava o caixote/embalagem, ocasionando infiltração na parte inferior do rolo. A falta de pronta secagem e de uma restauração de emergência contribuíram para a deterioração da obra, sendo quase impossível, hoje, recuperá-la inteiramente. Á manifestação, de caráter ambiental, pois reconstitui um ambiente de velório tendo como objeto velado a pintura das sete quedas em seu apogeu ecológico, inclui ainda flores naturais, borboletas e pássaros de papel. Causou grande impacto local e integra nobremente a grande corrente artística em favor da natureza, o que vem a ser, principalmente, um movimento em favor da vida no nosso planeta.” (AYALA, W. Notícias do Paraná : sobre arte paranaense. Curitiba: Imprensa Oficial do Paraná, 2002. p. 91-92.)]

1978	<p>Exposição individual: <i>Retrospectiva Lange de Morretes</i>, 03 a 23/05/1978, no Salão de Exposições do Banco de Desenvolvimento do Paraná, Curitiba (PR).</p> <p>[Estudos de malacologia e 83 quadros: Salto do Saci, Capão da Imbuia, A morte, Paisagem européia, São Francisco (estudo), Nu, Rosto de Mulher (desenho), Perfil de velho (desenho), Estudo de nu (desenho), Rosto de velho (desenho), Nu de costas (desenho), Rosto de velho (desenho), Pinheiro, Pinheiros, Rochas no Mar, Paisagem do litoral, Curitiba Bairro do Seminário, Rosas, O Rio Iguaçu, Guaraqueçaba, Nu, Pinheiro na serra, Marinha, Cataratas, Paisagem, Neblina no Passeio Público, Marinha, Pinheiros, Pinheiros, Pinheiros, Flores, Rosas, Paisagem, Marinha de Guaratuba, Paisagem, Gruta do Monge, Paisagem, Tranquilidade, Nu (desenho), Nu (desenho), Paisagem com pinheiro, Nhundiaquara e Pico do Marumbi, Baía de Antonina, Ponta Feliz (Antonina), Natureza morta, Pinheiro, Ubatuba, Capão da Imbuia, Amanhecer, Pinheiros, Cataratas do Iguaçu, Natureza morta, Tronco, Figura de mulher (desenho), Augusto Bockmann, Pinheiros, Paisagem de Morretes, Igreja da Água Verde, Pinheiro, Ao pôr-do-sol, Flores, Retrato de Frank (litografia), Pinheiros, Rosas, Paisagem Paranaense, Retrato de Lange de Morretes por Augusto Conte, Cataratas do Iguaçu, Paisagem ensolarada, Papoulas, Cabeça de velho, Cabeça de velho, Nu (desenho), Cataratas do Iguaçu, Vale do Ipiranga, Cataratas do Iguaçu, Porto da Passagem, Pôr-do-sol no Prado Velho, Passeio público, Paisagem, Figura (desenho), Paisagem, Praça Tiradentes em 1870, Nu. (BADEP. Retrospectiva Lange de Morretes. Salão de Exposições do BADEP. Curitiba: Banco de Desenvolvimento do Paraná, 1978. Catálogo de exposição. p. 10-15)].</p> <p>Exposição coletiva: <i>A Paisagem Paranaense</i>, 01/08 a 10/09/1978, na Galeria Acaiaca, Curitiba (PR).</p> <p>Exposição coletiva: <i>Coletiva de Inverno</i>, Leilão de Parede, Galeria de Arte SH 316, Curitiba (PR).</p>
1980	<p>Exposição coletiva: <i>I Grande Leilão, Exposição de obras</i>, Galeria Cocaco, Curitiba (PR).</p> <p>Exposição individual: <i>Exposição Lange de Morretes e seus discípulos</i>, na Fundação Cultural de Curitiba.</p>
1982	<p>Exposição individual: <i>Lange de Morretes, Série Discípulos de Andersen X</i>, 12/05 a 06/06/1982, Museu Alfredo Andersen, Curitiba (PR).</p> <p>[54 quadros: <i>Salto do Saci, Capão da imbuia, A morte, Paisagem com palmeiras, Retrato de Frederico Lange de Morretes, São Francisco e as sereias, Nu, Perfil de Velho, Perfil, Estudos de Nu, Pico do Saci, Paisagem de Morretes, Paisagem, Natureza morta, Emanto matinal, Marinha, Paisagem alemã, Paisagem da Alemanha, Naufragos, Pinheiro, Rosas, Guaraqueçaba, Nu, Pinheiro da Serra, O mar, Cataratas, Neblina no Passeio Público, Pinheiros, Pinheiros, Açoita cavalos, Flores, Marinha, Paisagem com pinheiro, Cataratas do Iguaçu, Tranquilidade, Tronco, Figura de mulher (I), Figura de homem, Figura de mulher (II), Augusto Bockmann, Pinheiros, Igreja da Água Verde, Paisagem paranaense, Cataratas do Iguaçu, Vale do Ipiranga, Casa do alto da Serra, Paisagem, Paisagem européia, Pinheiro, Ubatuba, Capão da Imbuia, Rochas no mar, Cabeça de Velho, Paisagem</i>. (MUSEU ALFREDO ANDERSEN. Lange de Morretes, Série Discípulos de Andersen X. Curitiba: Museu Alfredo Andersen, 1982. Catálogo de exposição, p. 1-2)].</p>

Continuação

1984	Exposição coletiva: Inauguração da Galeria de Arte Poupança Banestado, 26/04 a 10/06/1984, Curitiba (PR).
1986	Exposição coletiva: <i>Tradição/Contradição</i> , no Museu de Arte Contemporânea do Paraná, Curitiba (PR).
1988	Exposição individual: <i>Projeto Quadro do mês (julho)</i> , Museu Alfredo Andersen, Curitiba (PR). [1 quadro: <i>Tranqüilidade</i>].
1989	Exposição coletiva: Desenho, Cor e Forma, Studio R. Krieger, Curitiba (PR). Exposição individual: <i>Artista do mês</i> , 03 a 31/05/1989, Museu de Arte do Paraná, Curitiba (PR). [1 quadro: <i>Guaratuba</i> (1928)].
1990	Exposição coletiva: 9ª. <i>Mostra de Gravura Cidade de Curitiba: A litografia no Paraná</i> , no Museu Guido Viaro.
1992	Exposição individual: <i>100 anos Lange de Morretes Clube Curitibano</i> , 04 a 22/12/1992, Curitiba (PR). [Obras de pintura e estilização paranista]
1996	Exposição coletiva: <i>Andersen, Reflexo na Arte do Paraná</i> , 01 a 12/04/1996, Museu Alfredo Andersen, Curitiba (PR).
1999	Exposição individual: <i>Lange de Morretes</i> , 25/03 a 29/04/1999, Museu Alfredo Andersen, Curitiba (PR). [Estudos de malacologia e obras de pintura entre elas: <i>Guaratuba</i> , <i>O amanhecer</i> , <i>Cataratas</i> , <i>Paisagem</i> , <i>Paisagem</i> , <i>Serra Negra</i> . (MUSEU ALFREDO ANDERSEN. Exposição Lange de Morretes . Curitiba: Museu Alfredo Andersen, 1999. Catálogo de exposição)]. Exposição coletiva: <i>Pintores Paranaenses</i> , Escola Pequerruchos, Apucarana (PR).
2002	Exposição coletiva: <i>Acervo Banestado Arte Paranaense Revisitada</i> , SEEC/CAM, Curitiba (PR).
2003	Exposição coletiva: <i>Panorama da Arte Paranaense</i> , Acervo do Estado do Paraná, 22/11 a 09/03/2003, Novo Museu [atual Museu Oscar Niemeyer], Curitiba (PR).

Continua

Continuação

2004	<p>Exposição coletiva: <i>A Paisagem Paranaense e seus Pintores</i>, na Casa Andrade Muricy.</p> <p>Exposição coletiva: <i>Um olhar sobre a arte paranaense</i>, 08/07/2003, no Museu Oscar Niemeyer, Curitiba (PR). [1 quadro: <i>Guaratuba</i> (1928)].</p> <p>Exposição coletiva: <i>Arthur Nísio</i> (em homenagem aos trinta anos de seu falecimento), no Museu de Arte Contemporânea do Paraná, Curitiba (PR). [1 quadro: <i>Guaratuba</i> (1928), na Seção de artistas paranaenses].</p>
2005	<p>Exposição individual: <i>Sala Personagens paranaenses: Homenagem à Lange de Morretes</i>, 16/03/2005 a 29/06/2005, no Museu Paranaense, Curitiba (PR). [Recortes de jornais, obras de pintura, estudos de malacologia e objetos].</p> <p>Exposição coletiva: <i>Sala Especial: Pinheiro, Pinha, Pinhão</i>, 31/08 a 20/11/2005, no Museu Paranaense, Curitiba (PR). [1 quadro: <i>Pinheiros</i> (1948); livros, revistas e obras de arte sobre o Movimento Paranista].</p>
2006	<p>Exposição coletiva: <i>Andersen, Discípulos e Amigos</i>, 18/01/2006, Fundação Honorina Valente, no Museu Alfredo Andersen, Curitiba (PR). [3 quadros: <i>Paisagem, Paisagem e Estudo de Figura Humana Feminina</i> (1916)].</p> <p>Exposição coletiva: <i>Semana Andersen, Coleção Família Plácido e Silva</i>, no Museu Alfredo Andersen, Curitiba (PR). [1 quadro: <i>O amanhecer</i>].</p>

Conclusão

FONTE: Na elaboração desse quadro cronológico foram consultadas diversas fontes e uma ampla bibliografia. No caso de informações muito específicas optou-se por citar as referências.



FIGURA 41 – BADEP. **Retrospectiva Lange de Morretes**. Salão de Exposições. Curitiba: Banco de Desenvolvimento do Paraná, 1978. Catálogo de exposição.



FIGURA 42 – MUSEU ALFREDO ANDERSEN. **Lange de Morretes, Série Discípulos de Andersen X**. Curitiba: Museu Alfredo Andersen, 1982. Catálogo de exposição.

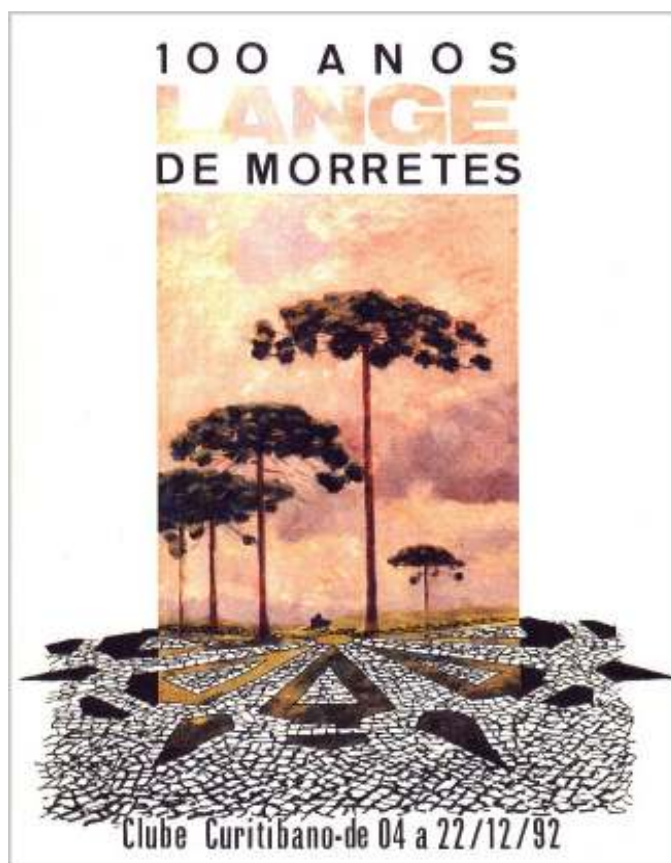


FIGURA 43 – CLUBE CURITIBANO. **100 anos Lange de Morretes**. Curitiba: Clube Curitibano, 1992. Catálogo de exposição.



FIGURA 44 – MUSEU ALFREDO ANDERSEN. **Exposição Lange de Morretes**. Curitiba: Museu Alfredo Andersen, 1999. Catálogo de exposição.

APÊNDICE 2 – PRODUÇÃO INTELECTUAL E CIENTÍFICA

QUADRO 2 – BIBLIOGRAFIA DE FREDERICO LANGE DE MORRETES

ESCRITOS SOBRE ARTE E POLÍTICA	
MORRETES, F. L. de.	<p>Arte e fisco: Artigos publicados em novembro de 1929 na Gazeta do Povo. Curitiba: Gazeta do Povo. Sem data. 16 p. [Coletânea de artigos]. [MAA]</p> <p>Arte e fisco. Diário da Tarde, Curitiba, 10 jan. 1930. Não paginado. [Artigo contra a taxaço das obras de arte no Paraná]. [BPP]</p> <p>Para defender e desenvolver a arte paranaense: Fritz Lange de Morretes palestra com a Gazeta do Povo – o que tem feito e o que vae fazer a Sociedade de Artistas do Paraná. Gazeta do Povo, Curitiba, 11 abr. 1931. p. 1, 3. [Artigo sobre a Sociedade de Artistas do Paraná]. [BPP]</p> <p>O pinheiro na arte. Ilustração Brasileira, Ed. Comemorativa do Centenário do Paraná. Rio de Janeiro, ano XLIV, n. 224, p. 168, 169, 274, dez. 1953. [Resumo de <i>Uma árvore bem brasileira</i>, de 1944]. [BPP]</p>
ESCRITOS LITERÁRIOS	
MORRETES, F. L. de.	<p>Um pedaço do Brasil, 1937. 33 p. Datilografado. [MON]</p> <p>Uma árvore bem brasileira, 1944. [Não localizada]</p> <p>Erna e Maria Aparecida: duas mulheres que encontrei no caminho da minha vida, 1948. 26 p. Datilografado. [MON]</p> <p>Fraqueza (versos), 1949, 104 p. Datilografado. [MON]</p>
ESCRITOS DE MALACOLOGIA	
MORRETES, F. L. de.	<p>Dois novos gasterópodos pulmonados do Brasil. Revista do Museu Paulista, São Paulo, vol. 23, p. 301-305, 1938. [RF]</p> <p>Duas espécies novas de moluscos marinhos do Brasil. Livro Jubilar do professor Lauro Travassos, Rio de Janeiro, p. 329-332, 1938. [RF]</p> <p>Algumas palavras sobre novas ocorrências e maior distribuição de moluscos na costa do Brasil. Revista da Indústria Animal (Nova série, vol. 3, n. 4), n. 131, p. 184-187, 1940. [RF]</p> <p>Novos moluscos marinhos do Brasil. Arquivos de Zoologia do Estado de São Paulo (Tomo 25 da Revista do Museu Paulista, 191), vol. 2, art. 7, p. 251-256, 1940. [RF]</p>

Continua

MORRETES, F. L. de.	<p>Um novo Gasterópodo pulmonado do Brasil. Arquivos de Zoologia do Estado de São Paulo, (Tomo 25 da Revista do Museu Paulista, 191), vol. 2, art. 8, p. 257-260, 1940. [RF]</p> <p><i>Rochnaria gulmansi</i>, nov. gen., n. esp. Novo Lamelibranquio do Brasil. Arquivos do Instituto Biológico, São Paulo, vol. XII, art. 5, p. 75-80, out. 1941. [RF]</p> <p>Contribuição ao estudo da fauna brasileira de moluscos. Papéis avulsos do Departamento de Zoologia da Secretaria da Agricultura, São Paulo, vol. III, n. 7, p.111-126, 1943. [Resultado da Coleção de Moluscos obtida pela Excursão Científica realizada pelo Instituto Oswaldo Cruz em outubro de 1938] [RF]</p> <p>Ensaio de Catálogo dos Moluscos do Brasil. Arquivos do Museu Paranaense, vol. VII, p. 5-216, dez.1949. [MP]</p> <p>Ensaio de Catálogo dos Moluscos do Brasil. São Paulo: Sn, 1949. 216 p. [USP]</p> <p>Novas espécies brasileiras da família <i>Strophocheilidae</i>. Arquivos de Zoologia do Estado de São Paulo, vol. 8, art. 4, p. 109-126, 1952. [Sobre moluscos do estado de Sapo Paulo] [RF]</p> <p>Relatório sobre as atividades de Frederico Lange de Morretes. In: MUSEU PARANAENSE. Relatórios 1950 a 1969. p. 82-86, 19 dez. 1953. [Relatório datilografado sobre suas últimas pesquisas no litoral paranaense]. [MP]</p> <p>Adenda e corrigenda ao Ensaio de catálogo dos moluscos do Brasil. Arquivos do Museu Paranaense, vol. X, 2.^a parte, p. 37-76, dez.1954. [Complementação do <i>Ensaio de Catálogo dos Moluscos do Brasil</i>]. [MP]</p> <p>Dois novos moluscos do Brasil. Arquivos do Museu Paranaense, vol. X, 2.^a parte, p. 331-338, 1954. [MP]</p> <p>Nova Thais do Brasil. Arquivos do Museu Paranaense, vol. X, 2.^a parte, p. 339-342, dez. 1954. [MP]</p> <p>Sobre <i>Megalobulimus paranaguensis</i> PILSBRY & IERING. Arquivos do Museu Paranaense, vol. X, 2.^a parte, p. 343-344, dez. 1954. [MP]</p>
---------------------	--

FONTE: Microfilmes da Seção Paranaense da Biblioteca Pública do Paraná [BPP]; Arquivo do Museu Alfredo Andersen [MAA]; Biblioteca do Museu Paranaense [MP]; referências citadas nas edições dos *Arquivos do Museu Paranaense* [RF]; documentos da Biblioteca do Museu Oscar Niemeyer [MON]; Sistema de Bibliotecas da Universidade de São Paulo [USP].

QUADRO 3 – DETALHES DOS POEMAS DE *FRAQUEZA: VERSOS* (1949)

TÍTULO OU INÍCIO DO POEMA	PÁGINA	DATA	HORA	LOCAL
Vem o sol abrasador	4	13/01/1946	17h30min	Campos do Jordão
Em dias tristes	5	23/01/1946	12h00min	Campos do Jordão
Quantos tormentos	6	22/03/1946	-	Campos do Jordão
Hoje não te vi	7	07/11/1944	-	Campos do Jordão
Moro bem pertinho	8	25/10/1949	-	São Paulo
É noite	9	16/04/1938	-	Itú
Calado	10	24/08/1949	-	São Paulo
Sete sinos	12	1944	-	Campos do Jordão
Palavras a meu coração	13	30/11/1944	-	Campos do Jordão
Fuga	14	27/11/1944	-	Campos do Jordão
Realidade	15	-	-	-
Desânimo	16	-	-	-
Já é tarde	17	03/04/1946	-	Campos do Jordão
De profundis	18	-	-	-
Vem o ruço	20	27/11/1944	-	Campos do Jordão
Dançam os pratos	21	28/06/1946	-	Campos do Jordão
Quem deixa a vila	22	-	-	-
De dia	23	1944	-	Campos do Jordão
Engana-se o coração	24	12/1944	-	Campos do Jordão
O mar	25	24/08/1949	-	São Paulo
Ao começo a Terra e o Mar	26	25/08/1949	-	São Paulo
Velha jabuticabeira	27	1946	-	São Paulo
Santos	28	26/09/1949	-	São Paulo
Muitos	30	24/02/1946	-	São Paulo
Gralha	31	24/08/1949	-	São Paulo
Hoje	32	24/08/1949	-	São Paulo
Um poeta	33	24/08/1949	-	São Paulo
Vieram juntos	34	-	-	-
Um pintor	35	24/08/1949	-	São Paulo
Deus o fez	36	1942	-	São Paulo
Sem cousa na panela	37	13/11/1946	-	Campos do Jordão
Não sou poeta	38	01/1946	-	Campos do Jordão
Um dia inesperado	39	-	-	-
Depois do gozo louco	40	-	-	São Paulo
Tudo querida	41	1942	-	São Paulo
Praça Claudino Alves	42	08/09/1949	-	Atibaia
Pálida a lua	44	04/08/1949	-	São Paulo
Tens os seios alvos	45	-	-	-
Tu és	46	24/01/1946	-	Campos do Jordão
Tens o olhar candente	47	-	-	-
Tua voz é sonora e quente	48	1946	-	Campos do Jordão
Teus lábios	49	-	-	-
Teu amor	50	1946	-	Campos do Jordão
Tens a alma viva	51	-	-	Campos do Jordão
Tudo isso	52	22/01/1946	-	Campos do Jordão

Continua

Continuação

Que importa	53	22/01/1946	17h00min	Campos do Jordão
Ouves ao longe	54	-	-	-
É Rei Momo	55	23/02/1946	23h15min	Campos do Jordão
Quando voltares	57	03/12/1945	-	Campos do Jordão
Porque há homem	58	1938	-	São Paulo
Traz amargura	59	03/09/1949	-	São Paulo
Luz é luz	60	22/02/1946	-	Campos do Jordão
Dentro da solidão	61	02/09/1949	-	São Paulo
Não sou alegre	62	28/11/1945	-	Campos do Jordão
Sou como água	64	03/10/1949	-	-
Repousava	65	25/02/1946	17h00 min	Campos do Jordão
Já sei	66	21/08/1949	-	São Paulo
Dois existem	67	27/08/1949	-	São Paulo
Há momentos	68	01/12/1944	-	-
Por que chorar	69	18/07/1945	-	Campos do Jordão
Bendito	70	13/11/1945	24h00min	Campos do Jordão
Com martelos	71	30/09/1949	-	São Paulo
Toda idade	72	23/09/1949	-	São Paulo
Vem a primavera	73	23/09/1949	-	São Paulo
Eu tinha	74	18/11/1945	01h00min	Campos do Jordão
Unindo tijolos	75	-	-	-
Tudo que dá vitória	76	23/09/1949	-	São Paulo
De estípites	77	15/09/1949	-	São Paulo
Tu que nasceste	78	20/02/1946	-	Campos do Jordão
Elevar o espírito	80	-	-	-
Se real como a flor	81	02/1941	-	São Paulo
Tudo que se deseja	82	-	-	Campos do Jordão
O Sábio	83	26/09/1949	-	São Paulo
Música	84	25/09/1949	-	São Paulo
Eu quero ser simples	85	26/09/1949	-	São Paulo
Aqui devia	86	02/09/1949	-	Atibaia
Amor frio	87	-	-	-
Amor que não é quente	88	-	-	-
Há tanto doutor	89	1946	-	Campos do Jordão
Uma estrela	90	-	-	Campos do Jordão
Se tu fizeres	91	01/1946	-	Campos do Jordão
Não te assustes	92	02/1946	-	Campos do Jordão
A mulher	93	1946	-	Campos do Jordão
Para defendê-la	94	1942	-	São Paulo
Sou estóico	95	-	-	-
Preferível é ser pagão	96	18/10/1949	-	São Paulo
Ó tu amável	97	21/12/1945	-	Campos do Jordão
Entreguei-me	98	1946	-	Campos do Jordão
Linda filha de Viena	99	22/01/1946	-	Campos do Jordão
Se uma poesia	100	1946	-	Campos do Jordão
Se amei?	101	1942	-	-
Inutilmente	102	27/09/1949	-	São Paulo
Quantas vezes	103	06/10/1949	-	São Paulo
Domingo	104	23/10/1949	-	São Paulo

Conclusão

FONTE: MORRETES, F. L. de. **Fraqueza** (versos), 1949, 104 p. Datilografado.

APÊNDICE 3 – PRODUÇÃO ARTÍSTICA

QUADRO 4 – ARTE PRODUZIDA (1905 - 1953)

ANO	TÍTULO DA OBRA	TÉCNICA E MATERIAL	DIMENSÃO alt. x larg. (cm)	POS ASS	ACERVO OU COLEÇÃO
1905	Flores	Óleo/tela	45 x 35	CID	Coleção Particular
1908	Retrato de Augusto Bockmann (Avô)	Crayon/papel	42 x 31, 5	CID	Coleção Particular
1911	Figura de Mulher	Crayon/papel	60, 5 x 35, 5	CIE	Coleção Particular
1911	Estudo de Cabeça	Litografia/papel	31 x 24	CIE	Coleção Particular
1912	O Banho	Litografia	SI	CID	NL
1912	Retrato	Desenho	SI	CIE	Coleção Particular
1913	Perfil de Velho	Carvão/papel	61,5 x 49,5	CID	Coleção Particular
1913	Estudos de Nu	Carvão/papel	62,5 x 47	CID	Coleção Particular
1913	Nu	Carvão/papel	74,5 x 98	CIE	Coleção Particular
1913	Estudo	Desenho	SI	CID	NL
1915	Perfil	Crayon/papel	55,5 x 40	CIE	Coleção Particular
1915	Paisagem	Óleo/tela	62 x 80	CID	Coleção Particular
1915	Figura de Homem	Crayon/papel	77,5 x 87	CSD	Coleção Particular
1915	Flores	Óleo/papelão	66 x 50	I	Coleção Particular
1915	Sem título	Óleo/tela	60 x 80	CIE	Coleção Particular
1915	Natureza Morta/Retrato Inacabado	Óleo/papelão	SI	SI	NL
1916	Estudo de Figura Humana Feminina	Carvão/papel	87 x 63	CIE	Fundação Honorina Valente
1916	Figura de Mulher	Crayon/papel	86 x 108	CID	Coleção Particular
1917	Paisagem	Óleo/tela	58 x 70	CID	Coleção Particular
1918	Solidão (Paisagem de Inverno)	Óleo/tela	SI	SI	NL
1919	Floresta Negra ou Serra Negra	Óleo/tela	108 x 88	NA	Coleção Particular
1919	Estudo de Modelo	Óleo/tela	65 x 46	CID	NL
1920	Cataratas do Iguaçu (Saltos do Iguaçu)	Óleo/tela	143 x 224	CIE	Clube Curitibano
1920 ↓	Águas que Jorram (Cascata na Baviera)	Óleo/tela	SI	SI	NL
1920 ↓	Cascatinha (Cascata na Baviera)	Óleo/tela	SI	SI	NL
1920 ↓	Derrubada (Floresta na Baviera)	Óleo/tela	SI	SI	NL
1920 ↓	Luz e Sombra	Óleo/tela	SI	SI	NL
1920 ↓	Pastagem (Poente nos Alpes Bávaros)	Óleo/tela	SI	SI	NL
1920 ↓	Manhã (Alpes Bávaros)	Óleo/tela	SI	SI	NL
1920 ↓	Ermida Isolada	Óleo/tela	SI	SI	NL
1920 ↓	Primavera que Chega	Óleo/tela	SI	SI	NL
1920 ↓	Recanto Tranquilo (Alpes Alemães)	Óleo/tela	SI	SI	NL
1920 ↓	Antes da Tormenta	Óleo/tela	SI	SI	NL
1920 ↓	A Beira da Primavera	Óleo/tela	SI	SI	NL
1920 ↓	Outono	Óleo/tela	SI	SI	NL
1920 ↓	Açude (Poente de Outono)	Óleo/tela	SI	SI	NL
1920 ↓	Poente de Inverno	Óleo/tela	SI	SI	NL
1920 ↓	Sol e Primavera	Óleo/tela	SI	SI	NL
1920 ↓	Paisagem de Floresta	Óleo/tela	SI	SI	NL
1920 ↓	Fais	Óleo/tela	SI	SI	NL

Continua

Continuação

1920 ↓	Cristas dos Alpes e Baixada	Óleo/tela	SI	SI	NL
1920 ↓	Várzea	Óleo/tela	SI	SI	NL
1920 ↓	Helyanthos e Crysandallias	Óleo/tela	SI	SI	NL
1920 ↓	Lírios	Óleo/tela	SI	SI	NL
1920 ↓	Rosas	Óleo/tela	SI	SI	NL
1920 ↓	Estudo de flores	Óleo/tela	SI	SI	NL
1920 ↓	Flores do campo	Óleo/tela	SI	SI	NL
1920 ↓	Lago da Montanha	Óleo/tela	SI	SI	NL
1920 ↓	Planalto dos Alpes	Óleo/tela	SI	SI	NL
1920 ↓	Aldeia	Óleo/tela	SI	SI	NL
1920 ↓	Primavera	Óleo/tela	SI	SI	NL
1920 ↓	Corredeira	Óleo/tela	SI	SI	NL
1920 ↓	Flores	Óleo/tela	SI	SI	NL
1920 ↓	Flores	Óleo/tela	SI	SI	NL
1920 ↓	Flores	Óleo/tela	SI	SI	NL
1921	Pinheiros	Óleo/tela	65 x 75	CID	Coleção Particular
1921 ↓	Onde o Belo une as Nações	Óleo/tela	SI	SI	NL
1921 ↓	Do Ponto do Pintor	Óleo/tela	SI	SI	NL
1921 ↓	Floriano e Belgrano	Óleo/tela	SI	SI	NL
1921 ↓	Floriano e Belgrano e Mitre I	Óleo/tela	SI	SI	NL
1921 ↓	Floriano e Belgrano e Mitre II	Óleo/tela	SI	SI	NL
1921 ↓	Manhã nos Saltos	Óleo/tela	SI	SI	NL
1921 ↓	Trovoadas	Óleo/tela	SI	SI	NL
1921 ↓	As Grandes Quedas	Óleo/tela	SI	SI	NL
1921 ↓	Pôr do Sol	Óleo/tela	SI	SI	NL
1921 ↓	Messe Madura	Óleo/tela	SI	SI	NL
1921 ↓	No Seio de Ceres	Óleo/tela	SI	SI	NL
1921 ↓	O Patriarcha	Óleo/tela	SI	SI	NL
1921 ↓	Zimbrieros	Óleo/tela	SI	SI	NL
1921 ↓	Neblinas de Outono	Óleo/tela	SI	SI	NL
1922	Um Vaso de Rosas	Óleo/tela	45 x 35	CID	Museu Oscar Niemeyer
1922	Rudolf Lange	Óleo/tela	59 x 49	CIE	Coleção Particular
1923 ↓	Arredores de Curitiba (Pinheiro)	SI	SI	SI	NL
1923 ↓	Interior da Floresta	SI	SI	SI	NL
1923 ↓	Linguado	SI	SI	SI	NL
1923	Cabeça de Velho	Óleo/tela	45,5 x 33,5	CIE	Coleção Particular
1923	Rosas	Óleo/tela	60,5 x 48	CIE	Coleção Particular
1923	Vale do Ipiranga	Óleo/tela	101 x 70	CID	Coleção Particular
1924	Paisagem Paranaense	Óleo/tela	62 x 82	CIE	Coleção Particular
1924	Neblina no Passeio Público	Óleo/tela	34,5 x 45	CID	Coleção Particular
1925	Casa do Alto da Serra	Óleo/tela	75 x 100	CID	Coleção Particular
1925	Cataratas do Iguaçu	Óleo/tela	70 x 100	CIE	Coleção Particular
1925	Cataratas	Óleo/tela	182 x 249	CID	Coleção Particular
1926	Tronco	Óleo/tela	57 x 75	CID	Coleção Particular
1926	Tranquilidade +	Óleo/tela	57,5 x 75	CIE	Coleção Particular
1926	Paisagem	Óleo/tela	58 x 76	CID	Coleção Particular
1926	O Amanhecer	Óleo/tela	35 x 49	CIE	Coleção Particular
1926	Amanhecer	Óleo/tela	74 x 100	CIE	Coleção Particular
1927	Rosas	Óleo/tela	59 x 48	CIE	Coleção Particular

Continua

Continuação

1927	Paisagem Marinha	Óleo/tela	57 x 76	CID	Coleção Particular
1927	O Mar	Óleo/tela	71 x 100	CID	Colégio Estadual do Paraná
1927	Rochas no Mar	Óleo/tela	78 x 76	CID	Coleção Particular
1927	Paisagem	Óleo/tela	38 x 50	CIE	Coleção Particular
1927	Sem título	Desenho	SI	CID	NL
1927	O Torturado	Desenho	SI	SA	NL
1928	Preparando-se para o repouso...	Desenho	SI	CIE	NL
1928	No Alto do Marumby	Desenho	SI	CID	NL
1928	Eu vi Curitiba coberta de neve	Desenho	SI	CID	NL
1928	Curitiba sob a Neve	Desenho	SI	CID	NL
1928	Brejetuba	Desenho	SI	CIE	NL
1928	Igreja da Água Verde	Óleo/tela	75 x 101	CID	Coleção Particular
1928	Marinha	Óleo/tela	76 x 101	CID	Clube Curitibano
1928	Guaratuba (O Invencível)	Óleo/tela	76 x 100	CID	Museu Oscar Niemeyer
1928 ↓	Guaratuba	Óleo/tela	SI	CID	NL
1928 ↓	No Brejatuba	Óleo/tela	SI	SI	NL
1928 ↓	Estudo de Nu	Desenho	SI	SI	NL
1928 ↓	Velha Paranaguá	Óleo/tela	SI	SI	NL
1928 ↓	Primavera Paranaense	Óleo/tela	SI	SI	Imperador do Japão
1929	Pinheiro	Óleo/tela	SI	CIE	Coleção Particular
1929	Paisagem com Pinheiro	Óleo/tela	100 x 70	CIE	UFPR
1929	Nhapindá	Óleo/tela	60 x 80	CIE	Coleção Particular
1930	Paisagem	Óleo/tela	80 x 65	CIE	Coleção Particular
1930	Alma da Floresta	Óleo/tela	285 x 245	CID	Assembléia Legislativa do Paraná
1930	A Natureza	Óleo/tela	145 x 228	NA	Embap
1930	São Francisco e as Sereias	Óleo/madeira	57 x 73	CID	Coleção Particular
1930	Açoita cavalos	Óleo/madeira	75 x 57	CID	Coleção Particular
1930	Paisagem	Óleo/tela	72 x 55	CID	Coleção Particular
1930 ↓	Vale do Ipiranga	Óleo/tela	SI	SA	NL
1930 ↓	Dominadores Solitários	Óleo/tela	SI	CIE	NL
1930 ↓	Depois da Tormenta	Desenho	SI	CID	NL
1932	Pinheiro	Óleo/tela	57 x 75	CIE	Coleção Particular
1934	Pinheiros	Óleo/tela	57 x 75,7	CIE	Coleção Particular
1934	Paisagem	Óleo/tela	58 x 76	CID	Coleção Particular
1934	Guaraqueçaba	Óleo/tela	37 x 57	CID	Embap
1934	Cristo na Cruz	Óleo/tela	40 x 60	SI	NL
1934	Paisagem de Morretes	Óleo/tela	39 x 48	CID	Coleção Particular
1934	Nhundiaquara e Pico do Marumbi	Óleo/tela	50 x 39	SI	Coleção Particular
1935	Sem título	Óleo/tela	60 x 80	CIE	Coleção Particular
1937	Ponta da Pita (Velha Figueira)	Óleo/tela	76 x 107	CID	Coleção Particular
1941	Natureza morta com Flores e Frutas	Óleo/tela	58 x 76	CSE	Tribunal de Justiça do Paraná
1942	Passeio Público	Óleo/tela	75 X 120	CID	Coleção Particular
1942	Salto do Saci	Óleo/tela	SI	CIE	Coleção Particular
1942	Pinheiros	Óleo/tela	39 x 29,5	CID	Coleção Particular
1943	Capão da Imbuia	Óleo/tela	65 x 84	CID	Coleção Particular
1944	Pinheiro da Serra	Óleo/tela	75 x 55	CID	Coleção Particular

Continua

Continua

1944 ↓	Ponte sobre o Rio São Francisco	Óleo/tela	SI	SI	NL
1946	Encanto Matinal +	Óleo/tela	75 x 100	CID	Coleção Particular
1946	Paisagem da Montanha	Óleo/tela	57 x 75	CID	Caixa Econômica Federal
1947	Sem título	Óleo/tela	45 x 35	CIE	Coleção Particular
1947	Paisagem	Óleo/tela	57 x 75	CID	Coleção Particular
1947 ↓	Ministério da Selva	Óleo/tela	SI	SI	NL
1947 ↓	Pelas selvas e rios do Paraná	Óleo/tela	SI	SI	NL
1947 ↓	Sentinelas Avançadas	Óleo/tela	SI	SI	NL
1947 ↓	Salto da Cidinha	Óleo/tela	SI	SI	NL
1947 ↓	Banheiro Saci	Óleo/tela	SI	SI	NL
1947 ↓	Casa do Sonho	Óleo/tela	SI	SI	NL
1947 ↓	Tarde Dourada	Óleo/tela	75 x 100	SI	NL
1947 ↓	Escalada gloriosa	Óleo/tela	75 x 100	SI	NL
1947 ↓	Benzinho e Benzôca	Óleo/tela	57 x 75	SI	NL
1947 ↓	Musa	Óleo/tela	57 x 75	SI	NL
1947 ↓	Helicônia	Óleo/tela	57 x 75	SI	NL
1947 ↓	Posse do Ermo	Óleo/tela	57 x 75	SI	NL
1947 ↓	Na Ponta da Pita	Óleo/tela	57 x 75	SI	NL
1947 ↓	Velhas Figueira à Beira Mar	Óleo/tela	35 x 45	SI	NL
1948	Pinheiros	Óleo/tela	75 x 100	CID	Coleção Particular
1948	Sem título	Óleo/tela	55 x 37,5	CIE	Coleção Particular
1948	Pico do Paraná (Antonina)	Óleo/tela	74,5 x 56,5	CIE	Coleção Particular
1950	Ubatuba	Óleo/tela	70 x 100	CID	Coleção Particular
1953	Pinheiros	Óleo/tela	33 x 43	CIE	Coleção Particular
1953	Tronco	Óleo/tela	SI	CID	Coleção Particular
1953	Paisagem	Óleo/tela	69 x 99	CID	Coleção Particular
1953	Paisagem com Troncos	Óleo/tela	39 X 49	CID	Coleção Particular
1953	Porto de Cima	Óleo/tela	60 x 70	CID	Coleção Particular
1953	Rei Solitário	Óleo/tela	57 x 70,5	CID	Coleção Particular
SD	A Morte	Óleo/tela	56 x 64	CIE	Coleção Particular
SD	Campos do Jordão	Óleo/tela	75 x 57	CIE	Coleção Particular
SD	Campos do Jordão	Óleo/tela	100 x 75	CIE	Coleção Particular
SD	Capão da Imbuia	Óleo/tela	76 x 77	CIE	Coleção Particular
SD	Capão da Imbuia	Óleo/tela	35 x 44	CIE	Coleção Particular
SD	Cataratas	Óleo/tela	53 x 66,5	NA	Coleção Particular
SD	Cataratas	Óleo/tela	29 x 129	CIE	Coleção Particular
SD	Cataratas do Iguaçu	Óleo/tela	87 x 130	CIE	Coleção Particular
SD	Cataratas do Iguaçu	Óleo/tela	60 x 74	CIE	Coleção Particular
SD	Bertha Lange de Morretes (Esposa)	Desenho	28 x 21	CIE	Coleção Particular
SD	Gruta do Monge	Óleo/tela	57 x 37	SI	Clube Curitibano
SD	Heide (Nu)	Óleo/tela	75 x 99	CIE	Coleção Particular
SD	Marinha	Óleo/tela	37,5 x 57	CID	Coleção Particular
SD	Marinha	Óleo/tela	24 x 42	CIE	Coleção Particular
SD	Natureza morta	Óleo/tela	39 x 31	CIE	Coleção Particular
SD	Natureza morta	Óleo/tela	59 x 49	CID	Coleção Particular
SD	Natureza morta	Óleo/tela	46 x 35	CID	Coleção Particular
SD	Náufragos	Óleo/tela	70 x 100	CIE	Coleção Particular
SD	Paisagem	Óleo/tela	74 x 56	CIE	Coleção Particular
SD	Paisagem com pinheiros	Óleo/tela	45 x 39	CIE	Fundação Honorina Valente

Continuação

Continua

SD	Paisagem com rochas	Óleo/tela	34 x 53	NA	Fundação Honorina Valente
SD	Paisagem	Óleo/tela	39 x 48	CID	Coleção Particular
SD	Paisagem	Óleo/tela	35 x 45	CIE	Coleção Particular
SD	Paisagem	Óleo/tela	48 x 59	NA	Coleção Particular
SD	Paisagem	Óleo/tela	44,5 x 35,5	SI	Coleção Particular
SD	Paisagem	Óleo/tela	46 x 63	CID	Coleção Particular
SD	Paisagem	Óleo/tela	60 x 80	CIE	Coleção Particular
SD	Paisagem	Óleo/tela	SI	NA	Coleção Particular
SD	Paisagem alemã	Óleo/tela	60 x 45	CIE	Coleção Particular
SD	Paisagem alemã	Óleo/tela	28 x 41	CID	Coleção Particular
SD	Paisagem com casas	Óleo/tela	47,5 x 57,5	CIE	Coleção Particular
SD	Paisagem com montanhas	Óleo/madeira	30 x 23	CID	Coleção Particular
SD	Paisagem com Palmeiras	Óleo/tela	57 x 37	NA	Coleção Particular
SD	Paisagem com Pinheiro	Óleo/tela	75,2 x 57,3	CIE	Banco Itaú
SD	Paisagem com Pinheiro	Óleo/tela	57 x 37	CID	Clube Curitibano
SD	Paisagem da Alemanha	Óleo/papelão	51 x 72,5	CID	Coleção Particular
SD	Paisagem de Morretes +	Óleo/tela	100 x 75	CIE	Coleção Particular
SD	Paisagem Européia	Óleo/tela	60 x 45	CIE	Coleção Particular
SD	Paisagem outonal	Óleo/tela	SI	SI	Coleção Particular
SD	Passeio Público	Óleo/tela	75 x 120	CID	Coleção Particular
SD	Pinheiro	Óleo/tela	75 x 57	CID	Coleção Particular
SD	Pinheiro	Óleo/tela	57 x 38	CID	Coleção Particular
SD	Pinheiro	Óleo/tela	45, 5 x 35,5	CIE	Coleção Particular
SD	Pinheiro	Óleo/tela	57 x 38	CIE	Coleção Particular
SD	Pinheiros no horizonte	Óleo/tela	36 x 46	CIE	Coleção Particular
SD	Salto do Saci	Óleo/tela	75 x 57	CIE	Coleção Particular
SD	Sem título	Óleo/tela	33 x 42	SI	Instituto de Desenvolvimento do Paraná
SD	Vaso com rosas	Óleo/tela	44,5 x 35	SI	Coleção Particular

Conclusão

FONTE: Na construção desse quadro foram utilizadas informações provenientes de arquivos de diversas instituições, catálogos de exposições, revistas, livros, artigos de jornais e visitas aos proprietários das obras. Os inúmeros autores e fontes constam nas referências da presente dissertação.

NOTA: O levantamento é inacabado, entretanto, é o mais completo até o momento. No mesmo foram consideradas todas as informações que permitissem distinguir as obras com o mesmo título. Também foi considerada a medida de menor valor para as obras cujas informações eram provenientes de fontes diversas e que apresentavam divergências. Nas obras que foram medidas pessoalmente a moldura não foi considerada na medição. Os nomes dos proprietários foram preservados e somente as obras de propriedades das instituições foram mantidas.

LEGENDA

SÍMBOLO	SIGNIFICADO	SÍMBOLO	SIGNIFICADO
↓	Deste ano ou anterior	+	Obra Premiada
CID	Canto Inferior Direito	CIE	Canto Inferior Esquerdo
CSD	Canto Superior Direito	CSE	Canto Superior Esquerdo
NA	Não Assinado	NL	Não Localizado
SI	Sem Informação	SD	Sem Data

QUADRO 5 – REPRODUÇÕES NA *ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE*

TÍTULO / DATA ORIGINAL	TÉCNICA	POSIÇÃO DA ASSINATURA	NÚMERO	MÊS	ANO/ N°.
Retrato sem título (1927)	Desenho	CID	1	Nov.	1927 (I)
O Torturado (1927)	Desenho	NA	1	Nov.	1927 (I)
A Dúvida	Desenho	NA	2	Fev.	1928 (II)
Estudo (1913)	Desenho	CID	4	Abr.	1928 (II)
O Banho (1912)	Litografia	CID	5	Maio	1928 (II)
Preparando-se para o repouso... (1928)	Desenho	CIE	6	Jun.	1928 (II)
Onde o Bello une as Nações	Pintura	NA	6	Jun.	1928 (II)
No Alto do Marumby (1928)	Desenho	CID	7	Jul.	1928 (II)
Eu vi Curityba coberta de neve (1928)	Desenho	CID	7	Jul.	1928 (II)
Curityba sob a neve (1928)	Desenho	CID	7	Jul.	1928 (II)
Brejetuba (1928)	Desenho	CIE	7	Jul.	1928 (II)
Independencia o muerte	Desenho	NA	8	Ago.	1928 (II)
Estudo de nu *	Desenho	NA	10 - 11	Out./Nov.	1928 (II)
No Brejatuba *	Pintura	NA	10 - 11	Out./Nov.	1928 (II)
O Invencível *	Pintura	NA	10 - 11	Out./Nov.	1928 (II)
Velha Paranaguá *	Pintura	NA	10 - 11	Out./Nov.	1928 (II)
Valle do Ipiranga	Pintura	NA	1	Jan.	1930 (IV)
Tranqüilidade (1926)	Pintura	CIE	6	Jun.	1930 (IV)
Dominadores Solitários	Pintura	CIE	6	Jun.	1930 (IV)
Depois da tormenta (1930)	Desenho	CID	7	Jul.	1930 (IV)
Floriano, Belgrano e Mitre	Pintura	NA	8	Ago.	1930 (IV)

FONTE: *ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE*: Mensário paranista de arte e actualidades. Curitiba, Ano I-IV, 1927-1930. Não paginada.

NOTA: Os títulos de alguns desenhos remetem aos textos da mesma página aos quais ilustram, sendo eles: *Eu vi Curityba coberta de neve*, ao poema de Odilon Negrão, *Curityba sob a neve*, ao artigo de Hermes Fontes e *Independencia o muerte*, ao artigo em espanhol do Embaixador do México no Brasil P. Ortiz Rubio.

LEGENDA

SÍMBOLO	SIGNIFICADO
NA	Não assinado
CID	Canto inferior direito
CIE	Canto inferior esquerdo
*	Consta na mesma página

APÊNDICE 4 – ALUNOS: NOTAS BIOGRÁFICAS

QUADRO 6 – ALUNOS DA ESCOLA DE LANGE DE MORRETES

<p>Arthur Nísio</p> <p>* 15/05/1906 † 26/04/1974</p>	<p>Arthur José Nísio nasceu em Curitiba (PR), iniciou seus estudos no Instituto de Belas Artes de Porto Alegre, em 1923. No ano seguinte retornou à Curitiba, deu continuidade aos seus estudos tendo aulas com Lange de Morretes e freqüentando o curso de modelagem de João Turin. Em 1928, expôs pela primeira vez e recebeu prêmio para aperfeiçoamento na Europa durante três anos. Optando pela Alemanha, ingressou na Academia de Belas Artes de Munique, freqüentando o curso de pintura de animais de Angelo Jank. Em 1930, passou a ser aluno compositor da Academia e recebeu um atelier gratuito com 50 horas de modelo pago. No ano seguinte, ainda como aluno compositor, participou do Salão Anual da Alemanha, o <i>Glaspalast</i>, realizado em Munique. Em plena Segunda Guerra Mundial, entre os anos de 1938 e 1942, expôs em outros salões alemães e sua arte ganhou projeção. Nessa fase freqüentou o curso de Max Bergmann. Deixou a Alemanha em 1945, tendo residido aproximadamente um ano em Paris. Perdeu tudo o que tinha com a guerra. Em 1946 retornou à Curitiba, e continuou a dedicar-se à pintura, participou de várias mostras e promoveu exposições individuais, sendo também um dos fundadores da Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Recebeu Medalha de Ouro no II Salão de Primavera do Clube Concórdia, em 1949, e diversos prêmios no Salão Paranaense de Belas Artes, entre os quais, a Medalha de Ouro no IV Salão Paranaense de Belas Artes, em 1947. (BADEP, 1976, p. 19; DICIONÁRIO HISTÓRICO-BIOGRÁFICO DO PARANÁ, 1991, p. 318-319)</p>
<p>Augusto Conte</p> <p>* 20/10/1913 † 15/10/1988</p>	<p>Nasceu em Fazenda Rio Grande (PR), iniciou suas aulas de desenho e pintura aos 10 anos, em Curitiba, com o decorador Nivaldo Jakob. Em 1925, ingressou na Escola de Aprendizes Artífices, cursando Desenho Industrial e Artístico, permanecendo durante 3 anos. Em 1934, entrou para a Escola de Lange de Morretes, dedicando-se ao desenho e à pintura. Em 1945, especializou-se em microfotografia e técnica de fotografia no Instituto Biológico de São Paulo. Foi desenhista em fábrica de artefatos de madeira e lecionou desenho no ensino secundário e na Universidade Federal do Paraná. Pintou principalmente paisagens e realizou diversas exposições tendo recebido, além de várias menções honrosas, Medalha de Bronze no V Salão da Primavera do Clube Concórdia, em 1952, e Medalha de Bronze no 14º. Salão Paranaense de Belas Artes, em 1957. (BADEP, 1976, p. 22; FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA, 1983)</p>
<p>Erbo Stenzel</p> <p>* 17/12/1911 † 23/07/1980</p>	<p>Nasceu em Curitiba (PR), estudou durante alguns anos com Lange de Morretes, tendo abandonado os estudos de arte para se dedicar ao comércio. Ao retornar às artes, voltou a freqüentar o atelier de Lange, quando participou do III Salão Paranaense com desenhos e pinturas. Nessa época conheceu João Turin que se entusiasmou com seu talento para a escultura. Com uma subvenção conseguida por amigos, foi estudar escultura na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, onde permaneceu por onze anos, fazendo curso e trabalhando com alguns escultores. Com o falecimento de Turin o governo do Estado convidou-o a retornar ao Paraná para terminar diversos trabalhos iniciados pelo escultor. Voltou à Curitiba em 1950 assumindo cargo de professor de anatomia artística na Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Em 1953, fez o monumento do Centenário do Paraná, juntamente com Cozzo, outro escultor do Rio de Janeiro. Erbo Stenzel é o autor, do <i>Homem Nu</i>, que representa o Paraná emancipado sem medo do futuro, e de parte do mural da</p>

	<p>Praça 19 de Dezembro, que retrata a saga dos colonizadores e os ciclos econômicos do Paraná. Recebeu Medalha de Ouro no Salão Nacional de Belas Artes da Universidade do Brasil, em 1944, Medalha de Ouro no VI Salão da Primavera do Clube Concórdia, em 1953, e também Medalha de Prata no Salão Nacional de Belas Artes e no Salão Paulista de Belas Artes. Stenzel deixou obras importantes em Curitiba. A sua antiga casa de madeira foi doada pelos seus familiares à Prefeitura de Curitiba, e em 1997 foi relocada do bairro São Francisco para o Parque São Lourenço, tornando-se um espaço permanente de seus trabalhos artísticos. (BADEP, 1976, p. 23; DICIONÁRIO HISTÓRICO-BIOGRÁFICO DO PARANÁ, 1991, p. 483-484)</p>
<p>Isolde Hotte * 09/10/1902 † 10/02/1994</p>	<p>Isolde Höette Johann nasceu em Curitiba (PR) e após seus primeiros estudos com Alfredo Andersen, aperfeiçoou-se em pintura permanecendo por dois anos na Alemanha, lá ficou sob a orientação do professor Oerlick da <i>Deutsche Kunst Academie</i>, em Berlim. Em 1928, após seu retorno ao Brasil, deu continuidade aos seus estudos com Lange de Morretes. Nessa mesma época pintava em companhia de Freyesleben. Permaneceu afastada durante cinco anos da vida artística e, ao retornar, começou a dedicar-se à cerâmica, tendo aulas com Adelaide Knauer. Fez diversas exposições individuais e coletivas em Curitiba, tendo participado de várias edições do Salão Paranaense de Belas Artes e do Salão de Primavera do Clube Concórdia. Em 1947 recebeu um prêmio em pintura em dinheiro no IV Salão Paranaense de Belas Artes. Em 1948, Medalha de Ouro e Aquisição no V Salão de Primavera do Clube Concórdia e Medalha de Prata no V Salão Paranaense de Belas Artes. Em 1950 recebeu uma menção Honrosa em Pintura no 55º. Salão Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. Fez também várias exposições em Porto Alegre, para onde se mudou em 1958. Em 1985 retornou à Curitiba, onde faleceu em 1994. (BADEP, 1976, p. 5; MUSEU ALFREDO ANDERSEN, 1998)</p>
<p>Kurt Boiger * 11/06/1909 † 04/08/1974</p>	<p>Nasceu em Werschetz, Alemanha, onde estudou desenho. Teve aulas de pintura com o professor Maibaun, em Nuremberg. No ano de 1928 veio para o Brasil e em 1932 fixou residência em Curitiba e passou a estudar pintura com Lange de Morretes, dedicando-se especialmente à paisagem e ao retrato. Boiger participou ativamente da vida artística paranaense, promovendo exposições individuais e tomando parte em grande número de mostras coletivas. Expôs em São Paulo, Rio Grande do Sul, Santa Catarina e Paraná. Recebeu diversos prêmios entre os quais uma Medalha de Bronze em pintura no X Salão Paranaense, em 1953, prêmio de aquisição do setor de desenho, gravura e artes gráficas no VIII Salão Paranaense, em 1951, prêmio em dinheiro no IV Salão Paranaense, em 1947, além de menções honrosas em diversos salões no Paraná e em outros estados. (BADEP, 1976, p. 20)</p>
<p>Luís Pilotto *10/09/1921</p>	<p>Nasceu em Mafra (SC), filho caçula de Luiza e Egydio Pilotto. Seu pai era chefe ferroviário e amigo de vários artistas paranaenses. Em Curitiba, é conhecida a atuação da sua família nas artes e no meio intelectual, sendo seus irmãos: Oscar, Olívia, Osvaldo, Valfrido, Alice, Raul e Mário Pilotto. Em 1942, concluiu o curso de Odontologia pela então Faculdade de Medicina do Paraná e desligou-se do cargo de professor de Ciências Naturais no Colégio Progresso. Lecionou desenho no Colégio Estadual do Paraná até 1944. Em 1948 assumiu a função de Assistente de Clínica Odontológica na Faculdade de Medicina do Paraná. Em 1950 habilitou-se por concurso à Docente Livre de Patologia e Terapêutica Aplicadas. Foi presidente do Centro de Letras do Paraná entre 1971 e 1972. Em 1976 aposentou-se pela UFPR e em seguida foi convidado para lecionar na PUC-PR, onde implantou o curso de Odontologia, em 1977. Pilotto também organizou salões de artes plásticas no Clube</p>

	Curitibano e no Clube Concórdia, publicou artigos e livros ligados às artes plásticas, à literatura, à filosofia cristã e à odontologia. Participou ativamente das principais exposições individuais póstumas sobre Lange de Morretes. (HOERNER Jr., 1992, p. 5-19)
Oswald Lopes * 18/02/1910 † 09/01/1964	Nasceu em Curitiba (PR), bisneto de Candido Lopes, seu pai era funcionário público, fato que lhe permitiu concluir o curso colegial no Colégio Partenon. A família o mandou frequentar o atelier-escola de Lange de Morretes. Além de ter sido aluno deste, frequentou também as aulas de Alfredo Andersen e João Turin. Em 1933 assumiu a Cadeira de Desenho no Instituto de Educação e no Colégio Estadual do Paraná, vaga deixada por Lange. Casou-se em 1941 com Luci Santos, com quem teve dois filhos. Foi um dos professores fundadores da Escola de Música e Belas Artes do Paraná, cuja fundação se deu em 1948. Nesta instituição lecionou modelagem e assumiu o cargo de diretor do Departamento de Belas Artes. Lopes participou de diversos salões no Paraná e em outros estados, como Rio Grande do Sul, Santa Catarina, São Paulo e Rio de Janeiro. Na pintura sobressaiu-se como paisagista, sendo marcado pela temática do pinheiro proveniente de Lange de Morretes. De sua produção como escultor destaca-se os bustos de Clóvis Beviláqua no Colégio Novo Ateneu, Raul Messing, na Praça Osório, em Curitiba, embaixador Hipólito Araújo, na Lapa, e Padre Martinho, em Ponta Grossa. Entre suas premiações merecem destaque a Medalha de Bronze no I Salão Paranaense, em 1944, pela pintura <i>Auto Retrato</i> , Medalha de Prata em pintura no V Salão Paranaense, em 1948 e Medalha de Ouro em escultura no XVII Salão Paranaense, em 1960 pelo busto de Clóvis Beviláqua. O artista sofria de enfermidade do coração e morreu em 1964 durante uma cirurgia. (BADEP, 1976, p. 22)
Waldemar Rosa * 15/06/1916 † 12/04/1989	Nasceu em Curitiba (PR), foi aluno do atelier de Lange de Morretes na década de 1930. Funcionário do Tribunal de Contas do Estado do Paraná recebeu permissão para prestar serviços em montagens e curadorias de várias exposições. Em 1963 estagiou por 30 dias no Atelier de Gravura da Fundação Álvares Penteado de São Paulo, e em 1965 participou de um curso intensivo de aperfeiçoamento artístico também no mesmo Estado. De suas premiações destaca-se a Aquisição Moinhos Unidos Brasil Mate S. A. e a Medalha de Bronze no XVII Salão Paranaense, ambas em 1960. A Medalha de Prata no XIX Salão Paranaense e a Aquisição Comissário Galvão XIX Salão Paranaense, em 1962. Em 1973 Aquisição Copel 30 Salão Paranaense membro do júri no XXI. Participou de diversos salões no Paraná e em outros estados, merecendo destaque as VII, VIII e IX Bienais de São Paulo. (MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA, diversas datas)

FONTES: BADEP. **Panorama da Arte no Paraná:** Discípulos de Andersen & artistas independentes. Salão de Exposições do Badep. Curitiba: Banco de Desenvolvimento do Paraná, 1976. Catálogo de exposição; **DICIONÁRIO HISTÓRICO-BIOGRÁFICO DO PARANÁ.** Curitiba: Chain, Banco do Estado do Paraná, 1991; FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. **Augusto Conte:** *Curriculum vitae*. 24 de novembro a 11 de novembro. Curitiba, 1983. Informativo; HOERNER Jr., V. **Pinheirismo:** emoção e querência, Luís Pilotto. Curitiba: Champagnat, 1992; MUSEU ALFREDO ANDERSEN. **Isolde Hotte Retrospectiva.** Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, Museu Alfredo Andersen, fevereiro 1998. Catálogo de exposição; MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA. Pasta Waldemar Rosa, documentos de diversas datas.

ANEXOS

ANEXO 1 – ENTREVISTA COM A Profa. Dra. BERTA LANGE DE MORRETES.....	226
ANEXO 2 – ENTREVISTA COM O Prof. Dr. LUÍS PILOTTO.....	231
ANEXO 3 – FOTOGRAFIAS.....	243

ANEXO 1 – ENTREVISTA COM A Profa. Dra. BERTA LANGE DE MORRETES

ENTREVISTA

Questionário I – Feito para a monografia de graduação. Enviado em 14 de maio de 2003 e recebido em 23 de julho do mesmo ano.

- LAS – Das seguintes pessoas da sua família: seu pai, sua mãe, seus irmãos, seu avô materno, seu avô paterno, sua avó materna, sua avó paterna e seus tios. Eu gostaria de saber: a) Qual o nome completo e grafia? b) Qual o local e a data de nascimento de cada um deles? c) Qual a profissão de cada um, seus estudos e curso superior?
- BLM – Pais: Frederico Lange de Morretes, 05/05/1892 Morretes – PR, pintor e cientista; Bertha Lange de Morretes, 06/02/1890 Iffeldorf – Alemanha, cantora, professora de música e fonoaudióloga.
- Avós paternos: Rodolfo Lange, Leipzig – Alemanha, Engenheiro; Ana Shubert Lange, Morretes – PR, Prendas domésticas.
- Tios paternos: Carlos Shubert – Engenheiro; Ana Lange – Prendas Domésticas; Ernest Lange – Engenheiro; Hedwig Lange – Prendas Domésticas; Reinaldo Lange – Engenheiro; Herminia Lange – prendas domésticas.
- Avós maternos: Mariano Bamberger, Alemanha, Médico; Maria Bamberger, Alemanha, Farmacêutica.
- Tios maternos: Guido Bamberger – Engenheiro florestal; Mariane Bamberger – Professora, Hedwig Bamberger – Professora, Ludwig Bamberger – Engenheiro florestal; Fridrich Bamberger – Taxidermista.
- LAS – Qual a ordem de nascimento dos seus irmãos?
- BLM – Filhos: Berta – 28/06/1917, Prof. Titular – USP; Ruth – 03/07/1919, Prof. Assistente – USP; Ana Maria – 14/04/1923, Prendas domésticas; Flávio – 16/02/1929 – Topógrafo, Faculdade de Direito – UFPR, até o 3.º ano, falecido.
- LAS – Como era a relação da família de seu pai com ele e com você?
- BLM – A relação de meu pai com a família era muito boa.
- LAS – Como seu pai conheceu sua mãe na Alemanha?
- BLM – Meu pai conheceu minha mãe em Oberamergau, na Alemanha.
- LAS – Pelas poucas informações, sua mãe era do meio artístico, o que ela fez no Brasil?
- BLM – Minha mãe estudou música e, ao vir para o Brasil, fundou com meu pai uma escola gratuita para o ensino de Música, desenho, pintura e escultura. Minha mãe lecionou música na Escola Normal Oficial de Curitiba. Quando meu pai passou a fazer expedições científicas, o acompanhou em várias delas, ajudando na coleta de moluscos. Assim, esteve com ele na Ilha do mel, Guaratuba, Matinhos, Guaraqueçaba, Antonina, e, em São Paulo, em Bertiooga, Itanhaem, Peruíbe, São Sebastião, Caraguatatuba e Ubatuba.
- LAS – Havia algum tipo de doença na família? Seu pai tinha algum tipo?
- BLM – Em idade avançada, cardiopatia, na família de meu pai.
- LAS – Havia alguma crença religiosa na família? Qual crença ou religião seu pai seguia?
- BLM – Meu pai era livre pensador e minha mãe católica.
- LAS – Que tipo de ensinamento seu pai passava para os filhos, sejam morais, religiosos, lição de vida, conselhos, etc?
- BLM – Ética, pontualidade, cumprimento da palavra dada. Ajuda ao próximo. Não julgar sem conhecimento de causa: “ponha-se primeiro no lugar de quem você vai julgar, e só depois emita seu julgamento”. Não comercializar conhecimento e arte.
- LAS – Como era a relação de seu pai com Manoel Ribas antes da ida para São Paulo?
- BLM – A relação de meu pai com o governador Manoel Ribas era normal e amigável até o momento em que Ribas resolveu taxar as obras de arte. Nesta ocasião, meu pai escreveu um violento opúsculo intitulado “Arte e Fisco”, atacando a proposta do governador. Como já foi dito,

meus pais, por puro idealismo, mantinham uma escola gratuita, fornecendo inclusive todo o material didático necessário às aulas. Dos alunos apenas era exigida a frequência obrigatória. Nesta escola, meu pai lecionava desenho anatômico, pintura e escultura, tendo tido como alunos, Nísio, Boiger, Conte, Stenzel, entre outros. Tanto os alunos de meu pai como os da minha mãe eram talentosos e sem meios.

LAS – Como foi a disputa com José Loureiro Fernandes pela direção do Museu Paranaense em Curitiba? Essa disputa foi mesmo o motivo da ida para São Paulo?

BLM – Ignoramos a existência da disputa referida.

LAS – Como foi a vinda da sua família para São Paulo?

BLM – Normal.

LAS – A família se adaptou à nova cidade?

BLM – Sim.

LAS – Seu pai gostava de morar em São Paulo?

BLM – Sim.

LAS – O que representava Curitiba para ele?

BLM – Para o meu pai, o Paraná era um lugar muito especial por sua natureza e, Curitiba, por seu ambiente artístico e o círculo de amigos.

LAS – De uma maneira geral, como era vista sua família na época em que estavam em Curitiba e depois quando foram para São Paulo?

BLM – A família era vista como uma família tradicional em Curitiba. Em São Paulo este *status* teve que ser conquistado novamente. Hoje, o sobrenome Lange de Morretes também aqui é respeitado.

LAS – Quando seu pai retornou para Curitiba, ele mantinha contato com a família?

BLM – Ao retornar a Curitiba, para continuar suas pesquisas malacológicas, o contato com a família continuou, tanto que minha mãe o acompanhou em muitas de suas expedições científicas.

LAS – Ele era reconhecido na época?

BLM – Sim.

LAS – Em que época seu pai deu aula, de que disciplina e em que instituição em Curitiba e em São Paulo?

BLM – Meu pai lecionou arte na Escola Normal Oficial de Curitiba. Em São Paulo, inicialmente foi pesquisador no Museu Paulista, no setor de zoologia. Depois foi convidado para lecionar no Departamento de Paleontologia da Faculdade de Filosofia Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, tendo publicado uma série de trabalhos, inclusive o primeiro catálogo dos moluscos do Brasil.

LAS – Como seu pai era como professor?

BLM – Como professor, meu pai, era muito rigoroso. Seu rigor era tanto que comunicou a minha irmã e a mim que jamais nos daria um dez, mesmo que merecido, para evitar comentários. Ao ser necessário o contrato de uma estagiária, preferiu contratar uma colega nossa, em igualdade de condições para impedir críticas.

LAS – Por que ele vai lecionar Anatomia e Fisiologia?

BLM – Anatomia era lecionada na escola gratuita, por ele mantida. Fisiologia, nunca foi lecionada por ele.

LAS – A formação de seu pai em Malacologia era formal ou informal?

BLM – A formação de meu pai em Malacologia era formal. Estudou zoologia na Alemanha.

LAS – Qual profissão de seu pai garantia sua vida financeira, a de pintor ou a de cientista?

BLM – Ambas, pois sempre foi cientista e pintor.

LAS – Qual o papel de seu pai na fundação da Embap (Escola de Música e Belas Artes do Paraná)?

BLM – Não sabemos.

LAS – Como era a relação entre seu pai e outros artistas?

BLM – Ótima.

LAS – O que o pinheiro-do-Paraná representava para seu pai, já que foi um grande tema nos seus trabalhos?

BLM – O pinheiro do Paraná representava para ele o símbolo do Estado que muito amou.

LAS – Seu pai comentava com a família sobre seus quadros e seus desenhos sobre o pinheiro?

BLM – Meu pai comentava sobre os quadros, apenas quando já prontos.

- LAS – O que representa para você os desenhos estilizados que estão presentes nas calçadas de Curitiba e são obras de seu pai?
- BLM – Para nós, os desenhos estilizados do pinheiro, da pinha e do pinhão, hoje enfeitando as ruas de Curitiba, representavam a doação desinteressada que um artista pode fazer ao seu Estado e sua capital. Eternizando estes símbolos, que até no exterior são referidos! Infelizmente no Paraná poucos sabem quem fez esta doação. Guardamos todos os desenhos que deram origem ao projeto e trabalho em questão. Há pouco tempo chegaram a nós notícias de que pessoas pouco honestas desejam patentear estes desenhos para usufruir vantagens pecuniárias! Em Curitiba também existe uma rua com o nome de meu pai.
- LAS – Em sua opinião, seu pai gostava mais de ser pintor ou cientista, ou eram coisas que andavam sempre juntas?
- BLM – Amava ambas.
- LAS – Como foi a morte de seu pai? Já que as informações que se têm a respeito do fato são divergentes.
- BLM – Ao retornar de uma excursão científica faleceu no hospital, vítima de um enfarte fulminante, já com alta marcada.
- LAS – Seu pai estava mesmo em estado depressivo antes de morrer?
- BLM – Meu pai nunca sofreu de depressão.
- LAS – Por que a família não voltou para Curitiba?
- BLM – A família não voltou para Curitiba, porque a vida estudantil, científica, e depois, profissional, estabilizaram as filhas em São Paulo. Berta e Ruth como professoras na Universidade de São Paulo, Flávio, já falecido, retornou a Curitiba onde trabalhou como topógrafo, depois ingressou na Faculdade de Direito, que cursou até o terceiro ano. Mesmo residindo em cidades diferentes os elos familiares persistiram.

Questionário II – Feito para a dissertação de mestrado. Enviado em 22 de novembro de 2006 e recebido em 20 de dezembro de 2006.

- LAS – Quais eram as condições em que seu pai permaneceu na Alemanha na década de 1910?
- BLM – Bolsista.
- LAS – Alguma vez seu pai viajou para o exterior após a volta da Alemanha nos anos 1920?
- BLM – Não que eu saiba.
- LAS – Como era a relação de seu pai com Alfredo Andersen?
- BLM – Professor – aluno.
- LAS – Seu pai tinha muitas obras de arte de outros artistas? De quais artistas?
- BLM – Não sei.
- LAS – Quais eram os artistas, especialmente pintores (brasileiros ou não) preferidos por ele?
- BLM – Não sei.
- LAS – Fale-me um pouco sobre sua mãe: data de nascimento e falecimento; relação com a família dela; formação profissional; carreira; etc.
- BLM – Data de nascimento 06/02/1890. Data de falecimento 29/07/1983.
O pai de minha mãe era médico, e a mãe, além de prendas domésticas criava receitas na farmácia do distrito. Eram seis filhos, três irmãs e três irmãos. Todos eram formados. Minha mãe fez o curso de professor, e, em seguida estudou música na Universidade, especializando-se em canto. Depois de formada estudou foniatria. Quando meus pais voltaram ao Brasil, ensinou música a alunos que não tinham condições financeiras para pagar cursos. Em Curitiba, lecionou música na Escola Normal Modelo. Em São Paulo, além de aulas particulares, dirigiu um coral com o qual dava concertos Natalinos na Igreja do Calvário, cuja renda revertia para o ambulatório e dispensário mantidos pela Igreja. Entre seus alunos figuraram Irene Ravache e Izabel de Lizandra bem como Jair Rodrigues, entre outros. Este, por não ter meios, não encontrou professor e durante alguns anos estudou com minha mãe.
- LAS – Sabe-se que sua mãe acompanhou seu pai em várias excursões malacológicas. Por que ela o acompanhava?

- BLM – Minha mãe acompanhava meu pai em suas excursões para colaborar nas coletas de moluscos e prestar ajuda no que fosse necessário.
- LAS – Qual a relação profissional entre ela e seu pai?
- BLM – Meus pais tinham cada um a sua profissão, mas minha mãe sempre colaborou nos trabalhos de meu pai, toda a vez que necessário.
- LAS – Em que condições sua mãe faleceu?
- BLM – Minha mãe faleceu aos 93 anos e meio, de falência múltipla dos órgãos.
- LAS – Seu pai sofria com a ausência da família quando permanecia em outras cidades, como em Curitiba?
- BLM – Sim.
- LAS – Qual a última vez que a família o viu antes de falecer?
- BLM – Natal e passagem do ano, antes de seu falecimento.
- LAS – Como sua mãe encarou a morte de seu pai?
- BLM – Como toda e qualquer pessoa de uma família bem estruturada – com tristeza. Esta pergunta é idiota. Parece de um jornalista recém-formado, sensacionalista, que é chamado foca.
- LAS – A senhora lembra de alguma tela de seu pai que está aqui em Curitiba ou em outro lugar e o momento em que ela foi pintada? Caso se lembre, sabe dizer algo a respeito?
- BLM – Em Curitiba existem duas telas grandes no Clube Curitibano, de Foz do Iguaçu. Existe ou existia um quadro no Clube Thalia e, na Assembléia Legislativa, uma tela grande, a primeira tela ecológica – denominada “Alma da Floresta”. Um vulto de mulher, debruçado sobre o tronco de um pinheiro cortado. Esta tela mede mais de três metros de altura.
- LAS – A senhora sabe informar se seu pai realmente lecionou na Escola de Música e Belas Artes do Paraná, já que alguns especialistas dizem que ele só tinha o nome na titularidade da cadeira e era outra pessoa que lecionava em seu lugar?
- BLM – Não sei.
- LAS – Fiquei sabendo que seu pai tinha uma “grande biblioteca” quando vivia ele em Curitiba. Como era a biblioteca?
- BLM – A biblioteca era formada por livros de literatura, arte e ciência, além de obras raras.
- LAS – O que geralmente ele gostava de ler? Quais autores?
- BLM – Tudo.
- LAS – Com quem ficou os livros dele?
- BLM – Parte dos livros encontra-se em nossa casa em São Paulo. O que ficou em Curitiba, os “amigos” levaram. Também foram levadas duas máquinas fotográficas Leica e o instrumental científico.
- LAS – Quantas línguas ele falava e escrevia? Onde aprendeu?
- BLM – Português, alemão e francês, aprendidas na escola. Italiano, minha mãe e ele estudaram com um professor particular.
- LAS – Durante minha pesquisa encontrei alguns escritos de seu pai. Um deles chama-se Erna e Maria Aparecida. Segundo ele, Erna foi uma modelo que posou para algumas telas e Maria aparecida, sua auxiliar no Museu Paulista. A senhora sabe me informar algo sobre essas pessoas?
- BLM – Erna era empregada doméstica e modelo profissional nas horas vagas e Maria Aparecida era funcionária no Museu Paulista. É só o que sei.
- LAS – Encontrei também uma brochura com poemas da autoria de seu pai. Era uma prática comum escrever?
- BLM – Sim.
- LAS – Os seus pais passaram para os filhos essa aproximação com as artes, já que vocês seguiram carreiras científicas?
- BLM – Sim. Todos os filhos gostam de arte: música, desenho, pintura e escultura, e, detestam cantores contorcionistas e ginastas, bem como metaleiros e pixadores. Para nós, arte é algo sério!
- LAS – A senhora se lembra do círculo de amizades de seu pai em Curitiba e São Paulo? Quais eram seus amigos?

- BLM – João Turin, Ghelfi, Zaco Paraná, Acir Guimarães, Adir Guimarães, Frederico De Marco, Oswaldo Piloto, Walfrido Piloto e outros.
- LAS – Como foi a entrada de seu pai no Museu Paulista? A senhora possui documentos ou alguma informação sobre isso?
- BLM – Meu pai foi convidado por Frederico Lane, que trabalhava no Museu Paulista no Setor de Zoologia.
- LAS – Como foi a entrada de seu pai no Museu Paranaense?
- BLM – Não sei.
- LAS – Há poucas referências sobre a vida dele na década de 1940. A senhora sabe me informar qual era a ocupação dele nesse período? A senhora possui alguma documentação?
- BLM – Na década de 1940, ele foi professor no Departamento de Paleontologia da Faculdade de Filosofia Ciências e Letras, da Universidade de São Paulo.
- LAS – A senhora poderia descrever como era a casa de vocês aqui em Curitiba?
- BLM – Nossa casa em Curitiba era muito grande. Tinha o ateliê de meu pai, onde ele dava aulas de desenho, pintura e escultura, especialmente para alunos sem recursos. Existia a sala de música na qual minha mãe lecionava canto, empostação de voz e piano, também para alunos sem recursos, na maioria dos casos. Existia uma grande sala de visitas, uma sala de jantar, copa, cozinha e uma varanda bem grande. Cada filho tinha o seu quarto de dormir. Dependência de empregados. Nos fundos da casa um grande quintal, no qual cada filho era responsável por um canteiro de verduras, um canteiro de flores e uma árvore frutífera: ameixeiras, pessegueiros, pereiras, amoreiras, laranjeiras, macieiras e pés de araçá. O jardineiro cuidava das plantações que não eram de nossa responsabilidade. Também existiam: uma coelheira, um galinheiro e três cães – dois *policiais* e um *basset*.
- LAS – Vocês mudaram de endereço alguma vez em Curitiba? Qual endereço?
- BLM – Logo que meus pais voltaram da Alemanha moramos em casa de meu avô, na Rua da Misericórdia. Depois mudamos para a Rua Trajano Reis, e de lá, fomos morar em nossa casa, na Rua Coronel Dulcídio.
- LAS – Seu pai mencionou alguma vez sobre o paranismo? Tinha algum significado essa palavra para ele? Ele se via como um paranista?
- BLM – Se mencionou, eu não lembro.
- LAS – Seu pai conhecia Romário Martins? Se ele conhecia, como era a relação entre eles?
- BLM – Sim. Não sei.
- LAS – A senhora possui algum escrito não-publicado de seu pai? Se possuir, poderia mandar uma cópia?
- BLM – Que eu saiba, não. Seria necessário procurar entre os guardados, para verificar se ainda alguma coisa existe.
- LAS – A senhora possui obras de arte produzidas por seu pai? Sabe da existência de alguma tela dele em São Paulo ou outro lugar? Se souber, poderia informar as referências?
- BLM – Sei que existiam telas de meu pai no *Glaspalast* na Alemanha, mas não sei se elas foram destruídas durante a guerra. Existe também um quadro no Palácio Imperial do Japão. É só isto que sei. Enviei toda a documentação que eu possuía aos organizadores de eventos ocorridos no Museu Andersen e no Museu Paranaense. Pelo visto você já consultou estes documentos.
- LAS – Uma das dificuldades da pesquisa foi também a falta de fotografias. A senhora possui fotos de seu pai com a família? Poderia enviar imagens digitalizadas (escaneadas) informando detalhes da foto?
- BLM – Quanto às fotos eu preciso procurar, mas o meu tempo é muito escasso.
- BLM – Por ocasião do falecimento de meu pai, a família respeitou os seus desejos:
- a) Ser enterrado em Morretes.
 - b) Ser enterrado em pé.
 - c) Túmulo cercado por quatro pedras oriundas do Marumbi.
 - d) Túmulo sem cobertura.
 - e) Sobre o túmulo um goimbê.
- BLM – Meu pai doou à cidade os desenhos de pinhas e pinhões que se encontram nos calçamentos da cidade. Já existem pessoas sem caráter que querem patentear estes desenhos!!!

ANEXO 2 – ENTREVISTA COM O Prof. Dr. LUÍS PILOTTO

ENTREVISTA

- LP – Eu conheci a Berta quando eu estudei com o Lange de Morretes. Eu fui aluno voluntário, não tinha curso organizado. Quem quisesse estudar desenho ia lá no atelier dele. E minha irmã Alice Pilotto, era professora de desenho e o meu irmão Oswaldo Pilotto era conhecido do Lange de Morretes. E a Alice foi estudar no atelier do Lange de Morretes.
- LAS – Foi através daí que o senhor conheceu ele?
- LP – Daí porque a aula começava às 8:00 horas e ela era lá na Rua Coronel Dulcídio, perto da Rua [Petit] Carneiro e para minha irmã não ir sozinha até a Rua Coronel Dulcídio, porque era ônibus, bonde, nós íamos até o atelier do Lange para estar lá às 8:00 horas da manhã e como eu tinha tendência para o desenho eu levava sempre papel e fui desenhando lá. Quem tomava conta – o Lange viajava muito – e quem tomava conta, como mais antigo do atelier, era o Augusto Conte. É... Então nós íamos lá de manhã. Eu não lembro se diariamente, eu acho que não.
- LAS – Que ano foi isso? Que época?
- LP – Deixa eu ver... Eu estava no segundo ano do ginásio. Segundo ano do ginásio... 1933, 32, 33. Não! Eu estava no ginásio 1933, mais ou menos. Então nós íamos lá, cada um escolhia o que quisesse pintar e ia pintando e o Augusto Conte fazia comentário sobre o trabalho de cada um. Isso era num salão grande, tão grande tinha nove metros e pegava a casa residencial do Lange, então eu conheci dona Bertha, a senhora do Lange de Morretes.
- LAS – E ela chegava a dar alguma disciplina? Porque ela era formada em canto, não é?
- LP – Exato, não atuava porque ela era menina.
- LAS – Era o que? Menina?
- LP – Ela andava lá pelo atelier de vez em quando e o Lange... O Augusto Conte fazia o seguinte: ou pegava-se o modelo e fazia os desenhos desse modelo, ou saía pelo jardim e desenhava alguma parte da casa, do jardim do Lange.
- LAS – O senhor está se referindo à filha dele?
- LP – A filha dele que era a menina que tava lá. E a senhora dele a dona Bertha.
- LAS – A mulher dele, pelo que eu tenho visto, se escreve Bertha com *th*, não é?
- LP – Sim.
- LAS – E ela Berta com *t*, não tem o *h*.
- LP – Bom, a dona Bertha, a mulher do Lange, ela veio para Curitiba casada já com Lange, porque ele esteve na Alemanha e parece que conheceu dona Bertha lá. Ela cantava, dona Bertha cantava muito bem. E o Lange fazia questão de, de vez em quando, apresentá-la à sociedade curitibana.
- LP – Vamos então dividir seriamente a coisa aqui para não ficar confuso! A Berta – filha do Lange – é essa moça que está aqui: Profa. Dra. Berta Lange de Morretes. [aponta para o nome escrito na primeira página da minha monografia, em agradecimentos]
- LAS – Lá na USP [Universidade de São Paulo] não é?
- LP – É na USP. Bom, o Lange deslocou-se para São Paulo, morou muito tempo lá em São Paulo. Tanto que, numa ocasião, eu fui a São Paulo, e numa exposição... Na entrada do Museu de Arte de São Paulo, houve uma exposição e uns quadros à venda e eu me interessei por um quadro que achei que fosse do Lange e era mesmo do Lange. Eu não comprei por causa... [esfrega os dedos sinalizando dinheiro]. Deixei. Ia pedir para meu filho que morava em São Paulo nessa ocasião [comprar], quem estava passando comprou. Deve ter sido desses quadros... Era um pinheiro... Era um pinheiro. Desses quadros [que] o Lange produziu e vendeu lá. Ele fez algumas exposições em São Paulo.
- LP – Bom. Voltamos agora, eu com 12-13 anos, aluno do atelier do Lange de Morretes. Eram alunos do atelier do Lange de Morretes: o Augusto Conte; tinha um Weber, que já era mais velho e ele era filho de um pintor de parede de casa. E naquele tempo usava-se fazer desenhos [no meio da parede] e o pai do Weber fez ele estudar com Lange de Morretes para

- aprender melhor desenho. E aí eu conheci o Weber. O irmão dele posteriormente foi meu colega no Colégio Progresso muito tempo depois.
- LAS – Isso foi nos anos 1930?
- LP – É 1930-33 etc. Bom...
- LAS – Eu selecionei algumas perguntas para direcionar mais a nossa conversa.
- LP – Pois não! Eu estou muito disperso
- LAS – Não, não, mas isso é bom...
- LP – Eu dei uma volta grande e voltei seria interessante às perguntas exatamente.
- LAS – Então a primeira delas seria: Quando e como o senhor conheceu Lange de Morretes?
- LP – Foi no atelier dele quando ele tinha o curso livre de desenho, não cobrava nada e fazia-se... E ele já morando em São Paulo, ou não, morando em Curitiba, mas indo muito a São Paulo. Ele voltava a atender o atelier dele. O atelier dele.
- LAS – Que era junto com a casa dele?
- LP – Junto com a casa dele. E de vez em quando ele estava com os alunos conversando uns com os outros.
- LAS – O senhor foi aluno dele, em que época? O senhor já falou. Como ele era como professor? Como eram as aulas dele?
- LP – Bom, ele era muito impulsivo. Ele punha numa ocasião, parece que foi perguntado dele ter sido afastado da Escola Normal que meu irmão era diretor da Escola Normal.
- LAS – Essa Escola Normal seria atualmente...
- LP – A Escola Normal – o Instituto de Educação do Paraná.
- LAS – O Instituto?
- LP – Meu irmão era diretor e o Lange começou a faltar muito às aulas da Escola Normal.
- LAS – Qual era o nome do seu irmão?
- LP – Oswaldo Pilotto.
- LAS – Esse que era diretor?
- LP – Era o diretor. E numa ocasião o seu [Manoel] Ribas – interventor do Estado do Paraná, para você ver como eram os estudo dessa época – o seu Ribas foi procurado por um pai de aluna, colega da Escola Normal, que se queixou que o Lange de Morretes não dava aula. Meu irmão disse para o seu Ribas:
- Já tenho chamado atenção, mas ele está fazendo estudo de Malacologia em São Paulo e raramente vem para cá.
- E o seu Ribas falou com Gaspar Velloso, diretor da Escola Normal. Não era... Bom! [risos]
- O Gaspar Velloso que mandava nos professores da Escola Normal, “colocou Lange na rua”. E ele parece que ficou meio bravo com o meu irmão – o Lange de Morretes. E ele então me procurou lá:
- Quero ver quem é o fulano de tal.
- Olhou o desenho meu. Olhou e disse:
- Acho bom você não vir mais! Você não tem muita qualidade.
- LAS – Isso foi depois dele ser demitido da Escola Normal?
- LP – Isso, nessa época.
- LAS – Nos anos 1930-32 que ele dava aula na Escola Normal?
- LP – É, mais ou menos...
- LAS – Então ele dava aula na Escola Normal e nesse atelier dele?
- LP – Nesse atelier dele que era particular, e nessa ocasião eu saí. Saí, não! Não fui mais, e meio que briguei com o desenho. Mas depois a vocação de vez em quando exigia que eu fizesse um desenho e outro. Então continuei fazendo desenho. Veio uma outra fase, pra ver a sua incidência. Essa fase está escrita. O Valério Hoerner escreveu um trabalho sobre a minha pessoa¹⁰⁰.
- LAS – Aonde eu posso encontrar isso, esse trabalho?
- LP – Eu vou lhe dar um exemplar, eu tenho. E o Valério Hoerner... Então eu contei para ele esse fato que eu vou repetir agora: “O Lange foi para a rua”. Muitos anos depois eu fui pedir pro

¹⁰⁰ HOERNER Jr., V. **Pinheirismo**: emoção e querência – Luís Pilotto. Curitiba: Champagnat, 1992. 60 p.

Lange de Morretes um desenho de um pinheiro, quadro que ele havia feito sobre um pinheiro¹⁰¹. E eu havia escrito um trabalho *Pinheiro, árvore de inspiração*¹⁰², e quis ilustrar essa página com esse desenho de Lange de Morretes. E ele me procurou e eu disse:

– Eu gostaria... – contei para ele, eu o encontrava sempre na Rua XV, conhecia por causa do Groff. E ele disse:

– Aonde que eu posso...

– No meu consultório.

Eu já formado como cirurgião dentista, isso, portanto depois de 1942, eu me formei em 1942. Eu disse:

– O meu consultório é aqui!

– Ah! Então eu venho aí!

Marcamos um horário e ele foi ao meu consultório, desconhecendo a figura do menino que depois... E ele viu encima da minha mesa uns desenhos e olhou:

– Quem foi que fez isso?

– Fui eu.

– Bons traços!

– Porque você não estudou desenho?

Eu disse:

– Eu estudei desenho – isso eu tenho escrito, eu vou lhe dar esse trabalho. Eu estudei desenho, mas o professor achou que eu não tinha mérito nenhum e me pôs na rua.

– Quem foi essa besta?

Eu disse para ele:

– Besta não! Foi o professor Frederico Lange de Morretes de toda a minha estima e admiração!

Ele meio que encabulou e disse:

– É às vezes a gente erra, mas continue desenhando.

Foi das últimas vezes que eu falei com o Lange de Morretes. Sempre que eu o encontrava eu ia falar com ele, e talvez ele não me identificasse. Porque pouco antes de meu pai ter morrido

– meu pai morreu em 1930 – o Lange de Morretes e o Turin foram num aniversário de meu pai em minha casa, na Rua Paula Gomes, 145. Já era na casa nova, 145. Eles tiveram lá e aquilo gravou um pouco em mim. Eu tinha oito anos – pouco antes da morte de meu pai. Ficou gravado porque houve uma cena de brincadeira: Foram tomar chope, cerveja, não sei. E o Turin – o Turin escultor – era muito grandalhão:

– Ah! Esse copo é muito pequeno!

E havia lá em casa um copo grande de vidro, costumava-se colocar compota de doce. Foram buscar esse copo e encheram de cerveja pro Turin. E aquilo gravou em mim, eu guri, com oito anos. João Turin tomou a cerveja naquele copo. Bom, outra pergunta!

LAS – Quais eram os maiores “defeitos” e as maiores “qualidades” de Lange de Morretes?

LP – O Lange de Morretes era muito austero. Eu achava pela diferença de idade. Uma coisa muito interessante foi o seguinte: Segunda-feira, na aula, cada aluno mostrava o que tinha feito na semana e o Lange fazia crítica. E essa eu me lembro muito bem porque despertou a minha atenção. O Augusto Conte mostrou um pinheiro que tinha pintado. E ele – o Lange de Morretes – disse:

– Vocês não aprendem! Vocês fazem a silhueta, silhueta do pinheiro, quando o pinheiro tem corpo. Ele é redondo. Ele tem volume. E vocês não pesam isso! Eu vou mostrar para vocês

¹⁰¹ MORRETES, F. L. de. **Rei solitário**. 1953. 1 óleo sobre tela; 57 x 70,5 cm. Coleção Particular.

¹⁰² O conteúdo deste trabalho foi publicado pela primeira vez na *Revista Clube Curitibano*, n°. 26 e reproduzido como edição especial em homenagem ao Centenário de Emancipação Política do Paraná: PILOTTO, L. **Pinheiro, árvore inspiração**. Curitiba: Edição Prata de Casa, 1957. 14 p. Há uma outra edição publicada posteriormente que inclui mais algumas produções poéticas sobre o mesmo tema e ilustrações do autor. Porém, nesta as reproduções das obras de Alfredo Andersen e Lange de Morretes foram excluídas.

como é que a gente constrói o pinheiro. Eu aticei todas as minhas atenções. E ele pegou o cavalete e uma folha de papel e disse:

– Olha! Primeira coisa: o pinheiro é vertical. Esse pinheiro torto não tem!

E deu ali uma explicação porque o pinheiro era vertical, a germinação do pinheiro, etc. Bom, depois os ramos, quando o pinheiro, depois de grande e coisa e tal... E foi desenhando até terminar um desenho grande do pinheiro grande. E deu [explicação sobre] cada uma daquelas partes: o tronco, os galhos, e etc. E ele chegou na caruma – caruma é a pinha – e o sapé – o sapé aquele ramozinho. E foi detalhando aquilo tudo para construir [o desenho]. E aquilo eu prestei tanta atenção e nunca me esqueci. E hoje eu acho que eu pinto bem o pinheiro, desenho bem o pinheiro, pintura com aquarela. Eu sei as características do pinheiro. E foi essa aula que eu recebi do Lange de Morretes que ficou na minha memória. Cada vez que eu pegava um pinheiro, desenho de pinheiro, uma fotografia de pinheiro, eu ia ver se estava dentro daquelas características realmente. E foi assim que eu dediquei essa curiosidade, atenção pelo pinheiro. Tenho uma coleção de desenhos que eu falei e uso, e crio, guardei, e que estão dentro dessa característica, procurando sempre dar ao tronco essa imponência, essa altura, essa altivez, procurando atingir o céu!

E com os seus ramos, cada ramo uma caruma e a caruma fazendo com que formasse a bola. O interessante que o Lange chamava atenção que geralmente quando pintam um pinheiro fazem uma bola, e que não é propriamente uma bola. Tem o galho, têm os galhos que vão formando as carumas, esses galhos menores... E vão formando de tal ordem, que isso tudo, com a articulação toda, forma a bola, mas é formado por galhosinhos pequenos, formando a caruma. Uns vem mais pra cá, outros menores, etc. É isso aqui! [aponta para o desenho que está fazendo] É que... Lá está um quadro do [Theodoro] De Bona, aluno de Andersen, [aponta para um quadro na parede] e que a gente nota que é uma bola, mas bem de verdade, no centro de tudo isso aqui tem o galho inicial da onde se formam as carumas.

LAS – A próxima pergunta é: Que tipo de ensinamento Lange de Morretes passava para as pessoas, ou seja, qual era a postura dele em relação à vida?

LP – Bom, o Lange de Morretes era um curioso, e ele foi um paranista, amou o Paraná com toda a grandeza. Aliás, eu vou lhe mostrar como eu... Um minuto só. Eu quero ler essa frase que eu divulguei há dias. [interrupção]

“Pinheirismo é aquele modo de sentir e expressar amor e entusiasmo – admiração! – pelo Paraná e sua gente, através do simbolismo imponente do pinheiro”. Isto eu chamo pinheirismo. Existe essa expressão pinheirismo no dicionário, que foi dado ao Pinheiro Machado, candidato à presidência da República naquela época e que chamavam pinheirismo os que tinham afeição pelo Pinheiro Machado, candidato à presidência da República, mas isso antes de 1930. Então daí criaram esse pinheirismo, mas eu achava que pinheirismo tinha que ser ligado ao pinheiro-do-Paraná e não à figura do Pinheiro Machado, político.

LAS – Entendi.

LP – “Pinheirismo é aquele modo de sentir e expressar amor e entusiasmo – admiração! – pelo Paraná e sua gente, através do simbolismo imponente do pinheiro.” Bom, isso eu escrevi quando foi feita distribuição de um pinheiro – distribuído aí para uma turma. Então isso aí, o pinheirismo, é quando nós sentimos... O paranaense... – eu não sou paranaense, nasci em Santa Catarina, mas vivo no Paraná e sou paranaense. O pinheirismo é então esse modo de sentir e expressar amor pelo Paraná. Através do que? Do entusiasmo! Amor e entusiasmo. Admiração pelo pinheiro, pelo Paraná e sua gente através do simbolismo impotente do pinheiro. Quando nós podemos representar o Paraná através dessa imponência, ereto glorificado com a formação das carumas que formam figura do pinheiro adulto. Porque eu considero o Paraná já sofrido e vitorioso. Então, isto aqui que eu chamo de pinheirismo, essa força! Esse vigor. [Enquanto fala faz um esboço de pinheiro]

LP – Você viu com que facilidade?

LAS – Para desenhar não é? Para estruturar o pinheiro...

LP – Por quê? Porque eu parti disso! – isso aqui é o broto do pinheiro [aponta para o desenho]. Quando o pinhão abre, e dentro do pinheiro, mais dentro do pinheiro, uma tripinha que a gente diz do pinheiro dentro do pinhão... E isso aqui vai... Isso aqui é que vai dar a formação do pinheiro. Eu estudei isso, o que Lange dizia [ser] a anatomia do pinheiro. A anatomia do

pinheiro era isso aqui! Como o pinheiro cresce, como o pinhão cai no solo, abre e é isto aqui que vai desenvolver. Deitado, disposto no solo, e depois essa parte aqui sobe, esses galhos vão se perder, e o pinheiro vai lá em cima. Então forma essa imponência decorrente da forma que cai. Isso aqui o Lange, nas suas aulas, ele dizia que tem quatro a seis... – não! – Seis a oito galhos, galhos...

LAS – A partir do tronco não é? Então ele dava, assim, toda uma base da Biologia mesmo, não é? Para estudar, para ele pintar. A partir da Biologia e a partir do desenho.

LP – E os desenhos se medem... Que depois ele criou... Ele e o Ghelfi.

LAS – É, aquele pinhão geométrico.

LP – Tem aí?

LAS – Eu tenho. Tenho outra pergunta, vou perguntar depois.

LP – Então vamos lá... Compreendeu porque eu digo a imponência, eu sinto a força do pinheiro, que fica lá em cima. Isto aqui que tem que dá o sentido de cada pessoa desenhar o pinheiro. Vamos lá.

LAS – O que o senhor pode me dizer sobre a descendência alemã de Lange de Morretes?

LP – É o seguinte: ele nasceu em Morretes, por isso que ele era o Lange de Morretes, porque havia um outro Frederico Lange no Paraná.

LAS – Que trabalhou no Museu Paranaense até não é?

LP – Não sei se ele trabalhou lá.

LAS – Na Petrobrás também, não trabalhou?

LP – Possivelmente, mas o Frederico Lange... E ele para se diferenciar desse outro Frederico Lange, ele acrescentou “de Morretes”, mas isso antes dele ir para a Alemanha porque o Lange de Morretes, o Frederico Lange, era filho de um engenheiro da Estrada de Ferro [Paranaguá-Curitiba] – engenheiro Lange. Na estrada de ferro tem ali uma estação Engenheiro Lange. Lange era o pai do Lange de Morretes, e ele acrescentou “de Morretes” para justificar. E isso também pelo seguinte. Porque ele puxou um pouquinho – tive uma idéia, ninguém me disse isso, mas eu deduzi – que o Andersen, o pintor, o professor, que conheceu méritos no Lange, que aconselhou o pai do Lange mandar ele pra Alemanha. Então o Andersen, o professor, o Alfredo Andersen, que aconselhou ele ir para a Alemanha. O Andersen, ele fazia [a assinatura] Alfredo Andersen e no final do [sobrenome] Andersen ele fazia para cima. Significava que ele era descendente, que ele era nascido, ele era daquela região da Alemanha [Noruega]. Então todos os desenhos do Alfredo Andersen têm Andersen, e esse fica um traço pra cima, característico da região onde ele nasceu. Então, o Lange talvez tenha puxado essa idéia, presumo eu, pra colocar no nome dele, pra ele ficar ligado à região onde ele nasceu: Morretes, “de Morretes”, o nome dele era Frederico Lange e ele acrescentou “de Morretes”. Era o Lange de morretes, ligado à região onde ele nasceu porque ele nasceu em Morretes.

LAS – No período em que ele viveu na Alemanha ele ficou lá no período da I Guerra Mundial, ele chegou a conversar sobre isso?

LP – Eu não tenho lembrança de alguma coisa nesse sentido.

LAS – E outra coisa. Sobre as correntes artísticas, os estilos que ele vivenciou na Alemanha?

LP – Bom, eu tenho aí. Eu vou lhe mostrar o que eu tenho sobre o Lange de Morretes. Munique, ele estudou em Munique. Depois em outra cidade. E ele estudou Engenharia, pelo menos a parte artística da Engenharia e por influência do Andersen, mas eu não tenho idéia nenhuma da correspondência dele com o Alfredo Andersen, com o professor. Eu só sei que quando ele voltou ao Paraná o Alfredo Andersen acolheu-o muito entusiasmado pelo que ele havia produzido e realmente ele veio com uma característica grande, de grande pintor. Pra que Escola?

LP – Eu acho mais Naturalista. Naturalista.

LAS – E o senhor sabe, assim, alguns professores que ele teve, as pessoas que ele teve contato?

LP – Os nomes eu não sei. Eu agora estou confundindo com o Nísio. O Nísio eu tenho lembrança, mas o Lange de Morretes mesmo eu não tenho. Eu tenho aí uns guardados, tem algum que talvez faça menção da Escola que ele frequentou.

LAS – A próxima pergunta é: O estilo de Lange de Morretes influenciou seus alunos? Em que medida isso influenciou?

- LP – Ele incentivou os alunos no pinheiro. O pinheiro pro Lange foi tudo. E havia em Curitiba uma revista, *Ilustração Paranaense*, que você já sabe, do Groff e etc. Eu me arrependo até hoje de não ter comprado uma coleção da revista.
- LAS – É difícil encontrar, não é?
- LP – Eu sei da existência de uma coleção do filho do Groff. Eu tenho muita ligação com o genro do Groff e já quis conseguir, mas não. [aponta para a reprodução do desenho da capa da *Ilustração Paranaense*] Isto aqui é desenho do Turin, onde o Turin quis representar o homem. É interessante, ele quis representar o homem no pinheiro. Isso aqui é desenho do Turin, quando ele quis uma figura atlética com o braço estendido.
- LAS – Comparado com o pinheiro, na altura.
- LP – Exato. Sabe por que o monumento da *Praça 19 de Dezembro* não tem esses braços representando?
- LAS – Por quê?
- LP – Porque a dificuldade em construir isso aqui na época em que foi construído o monumento na *Praça 19 de Dezembro* que pudesse ter a estrutura disto aqui. Eu acompanhei isso aqui porque nessa época eu já me dava, conhecia os adeptos do Paranismo, que depois eu chamei de Pinheirismo. Eu transformei o Paranismo em Pinheirismo.
- LAS – Eu tenho uma pergunta aqui que fala justamente sobre isso. O que o senhor entende por Paranismo?
- LP – O que eu transformei em Pinheirismo.
- LAS – O senhor já havia me falado. Então pro senhor o Paranismo seria o que o senhor define como Pinheirismo.
- LP – É mais característico porque o Paranismo é do Paraná, mas tem a região de café também. Eu vivi a região de café. Eu escrevi um artigo pro *Boletim do Clube Concórdia*. Um artigo sobre três tempos do Paraná: o Paraná na erva-mate, o Paraná no pinheiro e o Paraná talvez, então faço assim. Já estava diminuindo esse entusiasmo econômico, e quem sabe o petróleo. Tem um artigo *O Paraná em três tempos*.
- LAS – Pode-se estabelecer uma relação entre o Paranismo e a Semana de Arte Moderna de 1922? Qual seria essa relação, se ela existir?
- LP – [Com] a Arte Moderna de 1922 houve um grupo de paranaenses que se entusiasmou. E um deles é o meu irmão, o Valfrido, o outro, não o Oswaldo, o Valfrido. O Valfrido começou a escrever moderno e publicou um negócio, Otto de la Nave, Otto de la Nave por causa do Pilotto, Pilotto por causa do Nazismo. E publicou várias poesias modernistas com o pseudônimo Otto de la Nave. A relação que teve o pinheiro nisso é que eles desenvolveram nessa época o estudo do pinheiro como característica do Paraná nesse sentido que agora eu descrevo assim. Olha! [aponta para a reprodução do desenho da capa da *Ilustração Paranaense*] é da Arte Moderna. Isto aqui é do Turin. O Turin, o Ghelfi – pintor paranaense que morreu há muito tempo, eu não o conheci, conheço só trabalhos dele, mas conheço muito de sua vida. O Ghelfi, o Lange e o Turin ficavam noites e noites estudando a simbolização do Paraná relacionado com o pinheiro.
- LAS – Eu tenho uma pergunta assim: Como era a relação de Lange de Morretes com João Turin e João Ghelfi, e os outros artistas em si? Como era essa relação dele com os artistas?
- LP – Artes! Um paranaense pensava no pinheiro, dois paranaenses discutiam sobre o pinheiro, três paranaenses procuravam representar o Paraná. Isso é uma expressão não sei de quem.
- LAS – Tem aqui num artigo dele da revista *Ilustração Brasileira* que ele fala do processo de criação do pinhão estilizado.
- LP – Você sabe como é pra mostrar que eu conheço isso tudo... Quando o presidente, presidente não, quando o professor da Faculdade Católica publicou um livreto sobre a minha pessoa, muita gentileza dele. Ele disse assim: “– Você não é capaz de repetir a elaboração do pinhão?” Eu com a maior facilidade, pra mostrar para ele que eu tinha ainda... Eu não tremia tanto assim, eu tinha traço firme, agora que eu tremo assim. Mas numa reta qualquer vertical marca-se um ponto. Neste ponto pega um raio qualquer e traça-se uma curva. Essa distância é repetida cinco vezes. Na segunda traça-se um outro raio passando por aquele. Eu tenho o desenho e vou lhe mostrar...

- LAS – Acho que eu até tenho aqui esse desenho. Esse é do pinheiro estilizado não é? É isso aqui que o senhor ia fazer?
- LP – Estilização dos símbolos do Paraná...
- LAS – Isso aí foram coisas que eu fui juntando.
- LP – Esse desenho eu desenhei
- LAS – Umh umh! [sim] O senhor estava desenhando aqui não é?
- LP – Feito isso aqui. Daí divide-se isso em duas partes. Bom, seguindo a reta, isto aqui divide-se ao meio, é a bissetriz desse ângulo. Bom, dessa bissetriz aqui são feitos a, b... Você sabe da onde pegaram isso aqui?
- LAS – Isso aqui eu peguei desse boletim aqui não é, mas pela comparação que eu fiz, esse desenho é uma ampliação desse aqui que saiu na *Ilustração Brasileira*. Isso aqui foi uma montagem que eu fiz dum artigo da *Ilustração Brasileira* que tem esse desenho aqui e esse. E tem até um texto do senhor que eu usei aqui na minha monografia que o senhor comenta sobre isso. Foi em 1992, acho que numa exposição que o senhor fez no Clube Curitibano. É não é, Clube Curitibano? Então o senhor fala aqui! O senhor dá todos os detalhes aí que o senhor estava fazendo...
- LP – Exato. Como se constrói o pinheiro, não é? Aqui então eu tenho a descrição, que eu vou lhe dar esse...
- LAS – Original não é?
- LP – Original. Ditado pelo meu irmão Oswaldo pelo que ele executou, ele disse. Eu fiz questão de ser porque eles tinham levantado uma questão do pinhão numa reunião do Rotary, e eu disse que esse pinhão estilizado do Lange era um deformismo, porque o pinheiro estilizado do Lange fazia-se assim. E peguei lá um cartaz qualquer e desenhei um pinhão, e baseado na descrição de uma conferência de meu irmão: *O pinheiro na Arte Paranaense*.
- LAS – E é isso daqui mesmo? E isso daqui?
- LP – É.
- LAS – Esses daqui são todos desenhos do Lange. [aponto para os desenhos reproduzidos da revista *Ilustração Brasileira*]
- LP – Isso aqui saiu na *Ilustração Brasileira* no número que o meu irmão Valfrido... O Valfrido publicou num número da *Ilustração Brasileira* onde ele dedicou uma parte. Quem está com o meu exemplar é o meu neto. Bom...
- LAS – Outra coisa que eu quero perguntar pro senhor. Isso aqui é continuação daqueles desenhos não é?
- LP – Sim, sim.
- LAS – Esses aqui da rua. Isso aqui foi o Lange de Morretes que fez? Da onde que surgiu isso? [aponto para dois dos desenhos utilizados nas calçadas de Curitiba]
- LP – Isso aí foi um deformismo desse original aqui. O do Lange de Morretes é isso aqui. Depois eles acharam mais fácil fazer essas deformações aqui.
- LAS – Isso pra calçada só, não é? Só pra calçada, não é?
- LP – Só pra calçada. Bom, o Lange de Morretes, professor da Escola Normal...
- LAS – Aqui olha! Tem mais esse aqui! Esse aqui também era do Lange de Morretes?
- LP – Não, ou talvez baseado.
- LAS – Esse aqui também é baseado? [aponto o desenho pinha-dos-ventos]
- LP – Esse é!
- LAS – É? Porque é a rosa-dos...
- LP – O Lange de Morretes quando pegou essa fase aqui ele era professor da Escola Normal. Então, ele fazia desenhos disso e dava de riso de bordado para as alunas da Escola Normal e elas, nos trabalhos manuais, faziam bordados, toalha de mesa e coisa e tal, tudo com... Decorado com pinhão.
- LAS – Era pra aplicar em várias áreas.
- LP – Em áreas... Ele queria.
- LAS – Inclusive tem um desenho aqui que ele usa tipo uma moldura, não é?
- LP – Exato. Isto em parte foi reproduzido pelo Nísio, mas isso tudo aqui é a morte do Monsenhor Celso. Isso é a morte do Monsenhor Celso. No dia que o Monsenhor Celso morreu houve uma tempestade e caiu um cedro ao lado da catedral. E o vento muito forte derrubou esse

- cedro. Eu tenho uma página sobre isso. O monsenhor, o sacerdote, o cedro, um negócio assim. Eu tenho aí! Depois eu vou pegar tudo que eu tenho aí e vou lhe mostrar, mas isso aqui foi composto pelo... O Lange fez o perfil do Monsenhor Celso e o cedro caído. Na hora que o Monsenhor Celso morreu caiu esse cedro, isso foi um misticismo tremendo.
- LAS – Aqui já é do João Turin, sobre essa casa... O senhor chegou a conhecer essa casa? Dr. Leinig, a casa paranista?
- LP – Sim, essa casa do Dr. Leinig na Rua José Loureiro, não, é...
- LAS – Foi demolida, não é?
- LP – Esse Leinig aqui é sogro do Dr. Gastão Pereira da Cunha. Nós fomos colegas no pré-médico, mas fomos colegas no pré-médico. Ele estudou Medicina e eu fiquei com a Odontologia. Aliás, dias mais velho do que eu. Eu sei disso porque minha mãe morava em Maфра e a mãe do Gastão morava em Rio Negro. E as duas estavam esperando. E a torcida do meu pai e a do Dr. Cunha: “– Qual dos dois nasceria primeiro?”. E no fim o Gastão nasceu antes. Mas isso aqui é a casa do Leinig onde ele pegou todos os elementos do paranismo e fez sua casa.
- LAS – Isso aí é do João turin, não é?
- LP – Isto é do... Isso está no Museu.
- LAS – É, eu cheguei a ver isso aí. Como o senhor enxerga os pinhões estilizados das ruas de Curitiba, o que significam pro senhor?
- LP – É um deformismo do pinheiro. É um deformismo do pinhão que foi mais fácil deles fazerem para calçarem. Há alguns ainda com isso aqui e outros mais cheios e etc., mas tudo isso aqui estilizado pelo Lange de Morretes e isso aqui distribuído em recorte de serrinha pra fazer quebra-luz pra madeira. O Lange dava isso na Escola Normal. [interrupção] o Lange de Morretes inventou essas coisas. [interrupção]
- LAS – Como o senhor enxerga essa tentativa dos paranistas de identificar o Paraná?
- LP – Através da simbolização, do pinheiro, da grimpa.
- LAS – O que é grimpa?
- LP – Grimpa, aquele... O galho do pinheiro. O Lange de Morretes
- LAS – Como se escreve?
- LP – Grimpa é o sapé seco. Daí a partir daqui, metade disso aqui levantava pra cá. Daqui levantava pra lá e com isso aqui ele representava o sapé, aquele galho do pinheiro e aqui ele foi inventado.
- LAS – O senhor sabe os lugares que o Lange trabalhou tanto como artista como cientista?
- LP – Bom, ele trabalhou em São Paulo. Eu perdi, perdi não, está com meu neto a *Ilustração Brasileira* onde tem uma reportagem grande sobre o Paraná e sobre o Lange de Morretes, escrito pelo próprio Lange de Morretes e que o meu irmão, o Valfrido publicou na *Ilustração Brasileira*, não é *Ilustração Paranaense*, é *Ilustração Brasileira*.
- LAS – Quais os locais que ele deu aula, ele lecionava quais disciplinas?
- LP – Bom ele lecionava desenho na Escola Normal. [interrupção] [Fim da primeira fita]
- LP – Olha aqui! Um pinhão aqui, outro pinhão lá...
- LAS – É tudo por... Os desenhos dele tomavam como base o pinhão, o pinheiro, a pinha.
- LAS – O que o senhor sabe a respeito da formação de Lange de Morretes na área das ciências naturais? Como o senhor vê o Lange de Morretes cientista?
- LP – Cientista ele foi. Ele tinha na casa dele, no atelier dele... Nós, de vez em quando, olhávamos a quantidade de caramujinho, malacologia não é?
- LAS – Malacologia.
- LP – É Malacologia. Ele tinha mania de juntar essas coisas onde ele descobriu um tipo que ninguém tinha descoberto. Ele classificou a ordem dos moluscos que ninguém tinha descoberto. Ninguém tinha descrito. Está na *Ilustração Brasileira*, referido lá este negócio. Caramujo que ele – pelos estudos dele – ele descobriu. O Lange de Morretes desenvolveu esse estudo, foi professor no Museu de São Paulo, e ele exigia muita anatomia nas figuras humanas. O Augusto Comte executou muitos trabalhos de figuras humanas.
- LAS – Como o senhor vê “ele artista” e “ele cientista”? O senhor acha que ele gostava de uma coisa mais que a outra ou eram coisas que andavam juntas, como que era isso?

- LP – Ele tinha “dupla personalidade” – entre aspas. Ele gostava da pintura e gostava da outra coisa. Não sei se já lhe falaram... [interrupção, LP fala sobre o costume de escrever em papel reciclado]
- LP – Bom, então a pergunta era?
- LAS – Ele cientista, o senhor respondeu que ele gostava das duas coisas. Tem uma pergunta super importante. Ele chegou a trabalhar no Museu paranaense não é?
- LP – Eu acho que foi no Museu de São Paulo.
- LAS – Não, mas antes dele ir para lá, pelo que eu li, ele chegou a trabalhar no Museu Paranaense.
- LP – Possivelmente...
- LAS – Só que não há nenhum registro disso, então o vínculo com o Museu Paranaense não está bem certo?
- LP – Exato, eu desconheço.
- LAS – Eu tentei procurar nos arquivos da Universidade Federal porque muitos textos falam que ele chegou a dar aula na Universidade Federal. O senhor sabe alguma coisa sobre isso?
- LP – Eu desconheço.
- LAS – O senhor chegou a conhecer o Loureiro Fernandes?
- LP – Tem uma publicação do Loureiro Fernandes, a última que saiu agora, tem duas páginas onde tem referências escritas por mim sobre o Loureiro Fernandes. Uma do Loureiro Fernandes que eu escrevi foi o seguinte: Numa ocasião, ele diretor do Museu Paranaense encomendou do [Guido] Viaro uma alegoria para uma exposição. Quando o Loureiro Fernandes procurou o Viaro na Rua, no... – desculpe a falha da minha memória – ali na Praça Zacarias, Dante Alighieri. No Dante Alighieri o Viaro tinha uma sala que ele usava como atelier dele e o Loureiro Fernandes foi nessa e chegou e olhou uma pintura que o Viaro estava fazendo e perguntou pro Viaro:
 – Mas você conhece perspectiva, né Viaro?
 – É-é-é-h... – meio fanho, o Loureiro, ele era fanho.
 O escritor lá não sabia que ele era fanho, mas nem por isso ele [o Loureiro Fernandes] tirava a imponência dele falar e a beleza dele falar. Eu fui muito admirador do Loureiro Fernandes... Bom, então, mas a pergunta aí?
- LAS – O que o senhor pode me dizer sobre a disputa entre Lange de Morretes e Loureiro Fernandes pela direção do Museu Paranaense? Muitos textos dizem que essa disputa foi um dos motivos que fez ele ter partido para São Paulo, porque ele também brigou com Manoel Ribas, que é outra pergunta que eu vou fazer depois.
- LP – Então, do Loureiro com o Lange de Morretes eu não sei, mas eu sei isso que eu vou lhe contar. O Loureiro Fernandes foi visitar o quadro que ele tinha encomendado. [interrupção: LP – Trouxeram água para você? LAS – Sim, você quer? LP – Não, não, muito obrigado]. E daí o Loureiro Fernandes chegou lá e olhou o quadro e disse:
 – E aí no fundo o que você vai fazer Viaro?
 – Ah, eu vou...
 E o Loureiro soltou:
 – E você sabe perspectiva?
 E o Viaro perguntou pro Loureiro:
 – E você sabe fazer lavagem... Urologia?
 Era o básico da Urologia naquele tempo fazer irrigação de gonorréia [risos meus]. O Loureiro chegou e perguntou: – E você sabe fazer lavagem na... [risos meus]. Suprimimos essa frase né? Porque o Viaro era muito malcriado e soltou bem positivo. Bom, mas essa disputa do Museu Paranaense eu não sei da briga entre os dois.
- LAS – E sobre o Manoel Ribas, essa desavença que teve devido a um artigo chamado *Arte e fisco* escrito por Lange de Morretes. Isso seria um dos motivos dele ter partido para São Paulo?
- LP – Eu sei que ele saiu de São Paulo porque ele deixou de ser professor da Escola Normal e deixou de ser professor porque o Manoel Ribas recebeu queixa de que o Lange de Morretes não dava aula na Escola Normal. Isso também particularmente porque não saiu talvez de cima dessa mesa aqui.
- LAS – Quem que deu queixa dele? Os pais dos alunos? Os alunos?

- LP – Os pais dos alunos foram se queixar para o Manoel Ribas. O Manoel Ribas chamou o meu irmão e trucou:
 – Ah, esse Lange de Morretes não dá aula.
 E o meu irmão disse:
 – Eu já chamei a atenção muitas vezes, mas ele está em São Paulo.
- LAS – Como era a relação de Lange de Morretes com os políticos da época? Em aspectos gerais.
- LP – Não, eu não conheço. Ele era um pouco nazista. Ele era um pouco nazista porque naquele tempo o Hitler estava no apogeu e todo o descendente de alemão tinha uma tendênciazinha de admiração pelo Hitler e pelo Nazismo, mas não sei nada que ele tenha sido preso, porque naquele tempo muitos foram presos por se declararem nazistas ou adeptos do Nazismo. Mas do Lange de Morretes eu não pude ver nada.
- LAS – Qual era o papel do Lange de Morretes na Sociedade dos Artistas do Paraná?
- LP – Eu não sei se eles tinham realmente uma Sociedade dos Artistas do Paraná, mas o Lange de Morretes, ele era muito chegado a Ghelfi, De Bona, Turin, Groff – [João Baptista] Groff era jornalista, depois é que se tornou artista, de tanto freqüentar o atelier [do Lange de Morretes].
- LAS – Ele não era fotógrafo?
- LP – Era fotógrafo e fazia a *Ilustração Paranaense*, e etc.
- LAS – Existem poucos textos sobre Lange, um dos que considero importante é o de Laertes Munhoz que saiu na *Gazeta do Povo*, você chegou a conhecê-lo? Que tipo de relação ele tinha com Lange?
- LP – Laertes Munhoz foi meu cliente, meu conhecido. Meu professor do curso de Odontologia – não! O Milton Munhoz, o irmão do Laertes que foi meu professor na Faculdade de Odontologia. Ele dava [aula da disciplina] “Higiene e Odontologia Legal”. [interrupção]
- LAS – O senhor sabe que tipo de relação ele tinha com Lange de Morretes?
- LP – Os críticos de arte eram os intelectuais do Estado. De arte mesmo eles tinham pouco conhecimento, mas eles eram no quase... e defendendo o Paraná e etc... Então eles transportavam tudo em favor da arte também. Laertes Munhoz tinha alguns artigos sobre artistas e etc., mas o relacionamento dele, do Andersen com o Laertes Munhoz não tenho grande conhecimento. Agora com o pai do Laertes Munhoz, Alcides Munhoz. Alcides Munhoz era do governo Afonso Camargo, antes da Revolução de 30. E esse relacionamento com o Alcides Munhoz fez com que ele também se envolvesse nos conhecimentos. Era o Alcides Munhoz Secretário Geral do Estado, era o título que ele tinha. Secretário Geral do Estado.
- LAS – Qual a opinião do senhor sobre o papel dos paranistas no desenvolvimento das artes no Paraná? Os paranistas, eu estou me referindo a Lange de Morretes, João Turin e João Ghelfi, que criaram o estilo paranista.
- LP – Foram os homens que desenvolveram a arte. Turin, o Lange de Morretes, eles fizeram com que fosse conhecida uma arte baseada nos critérios, nas propriedades do Estado – o pinheiro. E eles desenvolvendo esse Paranismo, eles fizeram com que o Paraná se projetasse dentro das Artes.
- LAS – O senhor pode me dizer algo sobre as crenças pessoais e a espiritualidade de Lange de Morretes e também se ele tinha algum envolvimento com a maçonaria?
- LP – Desconheço... Desconheço...
- LAS – Sobre a maçonaria não é? Mas sobre a espiritualidade dele? Se ele ia a alguma igreja, como era a família dele...
- LP – Isso eu desconheço, mas veja aqui: o Monsenhor Celso! – é... Como artista procurando representar a arte do Paraná. Não sei qual a influência, mas eu sei que ele foi uma criatura que se dedicou a isso. Tanto que na *Ilustração Paranaense*, certamente a pedido do Groff ele fez essa página e publicou. Quer dizer que ele tinha algum respeito, alguma admiração pelo cristianismo.
- LAS – Por causa da cruz não é, também?
- LP – Exato. Aqui ele quis, como artista, representar essa relação da queda do pinheiro com a morte do Monsenhor Celso. Eu depois vou buscar parte do meu arquivo aí onde eu tenho muita coisa. Hoje eu tenho relações de amizade com a filha do Groff. E ela me fez de

presente de uma coleção que ela tirou de uma revista da *Ilustração Paranaense* sobre o Monsenhor Celso, que ela tinha uma admiração muito grande. Ela tem admiração muito grande pelo Monsenhor Celso e até me deu esses elementos porque eu queria escrever um artigo sobre o Monsenhor Celso. Ficou aí, não me entusiasmei, eu já estou na fase da preguiça.

LAS – Sobre a maçonaria. Muitos textos científicos de História falam dos maçônicos em Curitiba. O que o senhor pode me dizer sobre isso? Se os artistas eram... Como que era isso?

LP – Eu desconheço essa parte da maçonaria porque a minha família. Minha mãe católica, minha irmã muito católica, professora, tiveram uma influência grande sobre a minha pessoa, só que eu, quando meu pai morreu, fiquei com oito anos e daí eu soube mais pro lado da minha irmã muito filha de Maria e já entrei na Primeira Comunhão. Depois, no colégio – eu fui aluno do Colégio Progresso – não tinha religião nenhuma mais fiquei com a minha formação depois. Eu conheci minha senhora e daí então eu me dediquei ao catolicismo. Tanto que minha senhora e eu fizemos parte da Liga das Senhoras Católicas, ela ainda faz parte da Liga das Senhoras. (...) [fala sobre a vivência dele e da esposa na Liga das Senhoras Católicas] Minha senhora me conduziu bem para esse lado e eu estou muito satisfeito.

LAS – Tenho mais duas perguntas que ficaram aqui: Como foram às exposições de Lange de Morretes? E se ele comentava sobre as obras dele?

LP – As exposições do Lange de Morretes... Eu não tenho lembrança de nenhuma delas, porque eu, quando entrei, mesmo “trabalhando para as Artes”, entre aspas, foi o seguinte: eu fui nomeado pelo pai do Gastão Ramanau, pelo Adolfo Ramanau – eles eram da diretoria do Clube Concórdia e me convidaram pra fazer parte do clube como diretor cultural. Eu achei bonito ser diretor cultural, eu recém formado na Odontologia, noivo da minha senhora, ela era sócia do Clube Concórdia. E quando o Turin morreu, eu encontrei com o Freyesleben, outro “descendente do Andersen”, me encontrei como o Freyesleben e disse:

– Como é, o Turin morreu?

– Morreu não! Tá aqui!

Tava batendo sol.

– O Turin agora é luz! Turin morreu, mas ele é luz! Você não entendeu isso? Ele morreu como grande pintor, um grande artista, ele é luz!

– Tá bom.

Eu achei meio louco, mas em todo o caso... [risos nossos] Mas eu conservei isso e de fato trabalhei pelo Salão de Belas Artes do Clube Concórdia. Organizei o Segundo, o Terceiro, o Quarto, o Quinto Salão de Salão de Belas Artes do Clube Concórdia. Eu fiz o Boletim do [Clube] Concórdia, era um vínculo para divulgar as Artes, achei muito bonito, trabalhei até que meu professor de Odontologia, o Francisco Bassetti Júnior:

– Escute, eu soube que estão querendo que você seja diretor do Clube Concórdia.

Eu disse para ele:

– Não! Falaram... Eu não sei se vou aceitar.

Ele disse.

– Lembre-se uma coisa! Eu te convidei pra entrar na Universidade porque eu quero que você seja meu substituto na Universidade como professor de Patologia.

Não me interessei tão acentualmente às Artes como eu me dediquei à pintura. Tanto que agora eu estou aposentado na Universidade. Passei da Federal para a Católica. Agora me desvinculei da Católica. Vinte e três anos de professor da Católica depois de vinte anos de professor da Federal. [Eu] Me desvinculei de tudo isso. E agora com 82 anos eu posso jogar fora o resto da minha vida do jeito que eu quiser. Então eu estou me dedicando um pouco à pintura pra recuperar aquilo tudo que o Lange disse que eu não tinha talento nenhum. [risos nossos]

Mas então você veja como a vida é interessante! A gente nasce, nasce não, se desenvolve dentro de um ambiente, depois esse ambiente vai mudando, passa pro outro. Meus irmãos todos formados – só o Mário dois anos mais velho que eu ainda estudante. Fui aluno do Oswaldo. Fui aluno da Alice. Fui aluno do Raul. Três irmãos meu, meus professores! Você veja! E daí? Eu tinha que ser alguma coisa. Quando terminei o ginásio, o diretor do Colégio Progresso que era o Fernando Moreira – o nome dessa Rua Fernando Moreira – me convidou

para eu ser auxiliar de secretaria do Colégio Progresso. Achei aquilo formidável. Vivendo um tempo no Colégio Progresso, o professor Moreira me pegava pra eu substituir uma professora asmática que de vez em quando não podia ir à aula. Ele chegava e dizia: “– Vai lá, vai à sala e veja lá com os alunos. Dê aula de ciências!” Ele sabia que eu gostava de ciências físicas e biológicas. E eu me registrei professor. Morreu o Pedro Macedo, professor de desenho. O professor José Gomes Ribeiro, que era diretor do Ginásio paranaense me convidou para substituir o Pedro Macedo, ficou dois anos lá, mas eu sou dentista, eu tenho minhas obrigações com a ciência e também gostando da ciência e aceitei e fiz concurso para professor do Estado. Passei no concurso. Quando ia fazer cátedra, cortaram as cátedras porque foi no tempo em que os comunistas estavam todos fazendo cátedras e eu então fiquei meio de ressalva. Meu irmão, delegado de ordem política e social: “– Não se meta com essa gente!”. O que aconteceu? Acabaram com a cátedra, não pude fazer concurso. Gastei os meus assuntos de conferências daqui ali e coisa e tal. Viajei grande parte do Brasil fazendo conferências. Me dediquei ao estudo da Odontologia. E fui... Acabei sendo substituto do meu professor o Francisco Bassetti quando ele morreu. E não tinha quem assumisse a cadeira. E fui indicado pela Universidade do Paraná com aquela coisa de eu já ser docente livre. E acabei depois convidado pela Universidade Católica para ser professor, organizar o curso de Odontologia da Católica. E agora, a semana passada eu fui lá assinar a minha desistência de professor, é porque eu já estou com 82 anos e já estou velho demais para ser professor. Não tenho capacidade nenhuma. Também não tenho capacidade, mas vi aqui como eu, revendo tudo isso, eu tenho capacidade de contar quanta coisa! Bom, graças a Deus continuo na Academia Paranaense de Odontologia. Quando presidente da Academia eu institui o fato de toda a sexta-feira nós nos reunirmos lá por 4:30, 5:00 horas e temos mantido ainda a Academia lá com o número reduzido. Estamos mantendo e mantendo, em parte, essa coisa elevada.

Se me perguntar: O que é pinheirismo? E eu digo o que é pinheirismo. Meu filho está organizando uma exposição que ele quer que eu faça das minhas aquarelas. Aquarelas contendo o palpite do De Bona, do Traple, do Nísio. “– Olha aí! Eu fiz isso aqui sábado, domingo, o que você acha? – Tá bom, tá bom, mas de outra vez você...” E da outra vez era a retificação que eles queriam fazer. Da outra eu já não fazia aquilo que eu tinha feito, já fazia melhor... [Fim da segunda fita]

LAS – Como foi a morte de Lange de Morretes e quanto ao suposto estado depressivo em que ele se encontrava pouco antes de morrer?

LP – O Lange de Morretes morreu... O seguinte: ele foi ao hospital e disse que tivera que fazer um tratamento e... “– Mas qual é o seu médico? – Não, depois ele vem aí!” Ele pagou a pensão dele porque ele não tinha sido internado por médico nenhum. Diz que ele estava um pouco depressivo e deitou. E no dia seguinte acharam ele morto. Lange de Morretes morto. E quando ele... Naqueles dias ele fez um depoimento. Ele queria ser enterrado em Morretes, Cemitério de Morretes, de frente para o mangue. De pé para respeitar o Marumbi. E o encontraram morto e fizeram, então, o enterro dele nessas condições. Numa urna de concreto de manilha de cimento puseram o caixão dele e ele foi enterrado de frente para o Marumbi. Ele queria ser enterrado de pé. [Fim da entrevista]

ANEXO 3 – FOTOGRAFIAS

FIGURA 45 – FREDERICO LANGE DE MORRETES. Sem data. 1 fotografia: p. & b.; 16 x 11,5 cm. Arquivo Museu Alfredo Andersen.

NOTA: Essa fotografia serviu de base para um retrato do artista pintado por Estanislau Traple e que pertence à Escola de Música e Belas Artes do Paraná.



FIGURA 46 – NO ATELIER DE JOÃO GHELFI. Sem data. 1 fotografia: sépia; 20 x 12 cm. Arquivo Museu de Arte Contemporânea do Paraná.

NOTA: Essa fotografia foi encontrada com uma caderneta de João Ghelfi datada em 05 a 10 de junho de 1912. O local é o atelier de Ghelfi, que fora do fotógrafo Volk e depois de Alfredo Andersen. Identificados, da direita para a esquerda do observador, o primeiro é Zaco Paraná e o terceiro, Lange de Morretes. Em relação às obras, o quadro de troncos à esquerda no alto é *Solidão* (paisagem de inverno) pintada na Alemanha, em 1918, por Lange de Morretes. À direita, de Zaco Paraná, uma cabeça, intitulada *O pensador, o filósofo*. À esquerda, de João Ghelfi, Retrato de Sara.



FIGURA 47 – ARTISTAS EM PARIS. Sem data. 1 fotografia: p. & b.; 33 x 24 cm. Arquivo Casa João Turin.

NOTA: Da esquerda para a direita do observador, o pintor João Ghelfi e os escultores João Turin (sentado) e Zaco Paraná, em Paris, antes da I Guerra Mundial.



FIGURA 48 – NO SEU ATELIER, junto a um estudo. 1923. In: CESAR, 1923, p. 13.



FIGURA 49 – NO SEU ATELIER, com amigos. 1926. 1 fotografia: sépia; 16,5 x 22 cm. Arquivo Casa João Turin.

NOTA: Da esquerda para a direita do observador, os pintores Estanislau Traple, Frederico Lange de Morretes e Bruno Lechowski (sentado), o escultor João Turin e o escritor Coelho Junior, em Curitiba, em 1925 no atelier de Lange de Morretes.



FIGURA 50 – GROFF, J. B. **Lange de Morretes esboçando uma perspectiva:** Caravana da *Ilustração Paranaense*. 1928. 1 fotografia: p. & b.; 10 x 15 cm. Arquivo Museu Alfredo Andersen.



FIGURA 51 – GROFF, J. B. **No Cume do Marumby:** Caravana da *Ilustração Paranaense*. 1928. 1 fotografia: p. & b.; 10 x 15 cm. Arquivo Museu Alfredo Andersen.



FIGURA 52 – EXPOSIÇÃO. Sem data. 1 fotografia: p. & b.; 29 x 39 cm. Arquivo Casa João Turin.
 NOTA: Da esquerda para a direita do observador, Ludwig Boetch, Alfredo Andersen, Bárbara Lima, João Turin e Frederico Lange de Morretes.



FIGURA 53 – SOCIEDADE AMIGOS DE ALFREDO ANDERSEN. I Exposição. 1941. 1 fotografia: p. & b.; 23 x 37 cm. Arquivo Casa João Turin.
 NOTA: Encerramento da exposição e entrega de prêmios da Sociedade Amigos de Alfredo Andersen, em 15 de fevereiro de 1941. Identificados da esquerda para a direita do observador, o terceiro é Frederico Lange de Morretes, ao seu lado o poeta Hermes Fontes, e atrás dos dois, João Turin.



FIGURA 54 – AMIGOS. Sem data. 1 fotografia: p. & b.; 21 x 30 cm. Arquivo Museu Alfredo Andersen.

NOTA: Da esquerda para a direita do observador, Bartolomeu Bartolomei, João Turin, João Baptista Groff, Dr. De Marco e Frederico Lange de Morretes.



FIGURA 55 – FAMÍLIA LANGE DE MORRETES em São Paulo. 1949. In: MORRETES, 2002, p. 68.



FIGURA 56 – NO MUSEU PARANAENSE. 1953. In: MORRETES, 1953, p. 168.



FIGURA 57 – WINTERS, C. **Túmulo de Lange de Morretes**. Abril, 1999. 1 fotografia: color.; 10 x 15 cm. Curitiba. Arquivo Museu Alfredo Andersen.

NOTAS BIOGRÁFICAS

^I **Euclides da Motta Bandeira e Silva** (12/11/1876 – 26/08/1947). Escritor e militar. Nasceu em Curitiba, onde fez curso primário. Desde cedo demonstrou o gosto pelos estudos, sendo agraciado com a Medalha de Ouro pela Superintendência do Ensino Público. Aos 17 entrou para a Escola Militar da Praia Vermelha, no Rio de Janeiro. Participou da Revolução Federalista, combatendo em terra e mar. Retornou à Curitiba e ingressou nos correios mediante concurso e depois se dedicou ao jornalismo. Foi um republicano convicto, livre-pensador e anticlerical. Publicou obras de diferentes gêneros literários, utilizou vários pseudônimos, fez parte do Movimento Simbolista colaborando em diversas revistas. (DICIONÁRIO HISTÓRICO-BIOGRÁFICO DO PARANÁ, 1991, p. 34-36)

^{II} **Bertha Lange de Morretes** (06/02/1890 – 29/07/1983). Cantora lírica, professora de música e fonoaudióloga. Nasceu em Iffeldorf, Alemanha. Fez curso de professora na Alemanha, e, em seguida estudou música na Universidade, especializando-se em canto. Depois de formada também estudou foniatria, ramo da medicina que se ocupa de tratamento de distúrbios da voz e da fala. Em 1917 casou-se com Frederico Lange de Morretes e em 1920 vieram juntos para o Brasil. Em Curitiba, lecionou música na Escola Normal e em São Paulo, além de aulas particulares, dirigiu um coral com o qual dava concertos Natalinos na Igreja do Calvário. Entre seus alunos figuraram Irene Ravache, Izabel de Lizandra e Jair Rodrigues. Faleceu em São Paulo aos 93 anos e meio, de falência múltipla dos órgãos. (MORRETES, 2006, entrevista)

^{III} **Francisco Chaves de Oliveira Botelho** (19/02/1868 – 03/06/1943). Político. Nasceu em Montevideú, Uruguai. Formou-se em Medicina pela Faculdade da Bahia; mudou-se para o estado do Rio de Janeiro onde se iniciou na vida política. Foi Deputado Estadual, Deputado Federal e Presidente do Conselho. Em 1906 assumiu o Governo do Estado do Rio de Janeiro e em 1910 elegeu-se Presidente do mesmo estado. No seu período de Ministro da Fazenda adotaram-se medidas relativas à Contabilidade Pública: o exercício financeiro foi fixado de 1º de janeiro a 31 de dezembro apresentação do Balanço Geral a 15 de abril anualmente. Referendou a lei sobre prescrição quinquenal. Em sua Administração foram sancionadas as medidas legislativas sobre leilões públicos de volumes ou objetos abandonados nas repartições públicas e estradas de ferro; sobre empréstimo interno por meio de apólices "Obrigações Rodoviárias" para construção e conservação estradas de rodagem e a criação da Alfândega de Niterói no Rio de Janeiro. Foi o último Ministro da Fazenda da República Velha e com a Revolução de 1930 retirou-se da vida política. (MINISTÉRIO DA FAZENDA, 2006)

^{IV} **Manoel Ribas** (08/03/1873 – 28/01/1946). Interventor e Governador. Nasceu em Ponta Grossa. Filho do Comendador Augusto Lustoza de Andrade Ribas e Pureza Maria da Conceição Branco de Carvalho. Casou-se duas vezes, primeiro com Zelinda da Fonseca Ribas e depois com Anita Ribas, teve seis filhos. Iniciou sua carreira no Rio Grande do Sul, na Cooperativa dos Empregados da Viação Férrea de Santa Maria, notabilizou-se como administrador. Foi chamado por Getúlio Vargas para substituir o General Mario Tourinho na Interventoria Federal do Paraná. Permaneceu como Interventor de 1932 até 1934. Depois foi eleito Governador pelo Congresso Legislativo, governando de 1935 a 1937. Novamente, como Interventor Federal, governou de 1937 a 1945. Destacam-se do período de sua administração: a reconstrução da Estrada da Graciosa e construção da Estrada do Cerne, as construções escolares e a concessão de terras. (DICIONÁRIO HISTÓRICO-BIOGRÁFICO DO PARANÁ, 1991, p. 412-413)

^V **Nelson Ferreira da Luz** (06/04/1915 – 12/06/1977). Advogado, professor universitário, crítico de arte, artista plástico e musicista. Nasceu em Curitiba. Participou ativamente do ambiente cultural da cidade desde meados da década de 1940, sendo que sua residência tornou-se um ponto de encontro de vários artistas e intelectuais. Promoveu e participou de exposições e festivais, e também realizou algumas palestras. Na UFPR lecionou *Direito Internacional Público* de 1951 a 1968, e na Embap lecionou *Estética e História da Arte* em 1954. Publicou livros e artigos importantes tanto na área do Direito quanto nas Artes. As suas atuações como literato, artista plástico, dramaturgo e crítico de arte tornam-se importantes para compreender o funcionamento da rede de sociabilidade dos artistas

e intelectuais do período em que viveu. (DICIONÁRIO HISTÓRICO-BIOGRÁFICO DO PARANÁ, 1991, p. 269)

^{VI} **Maximilian von Wied-Neuwied** (23/09/1782 – 03/02/1867). Viajante, naturalista e desenhista prussiano. Nasceu em Neuwied. Estudou na Universidade de Göttingen. Chegou ao Brasil em 1815 e permaneceu até 1817. Nesse período fez expedições científicas apoiado por dois auxiliares alemães. Reuniu objetos etnológicos, vocabulários e utensílios de tribos indígenas, além de plantas e animais. Entre 1832 e 1834 fez excursões na região sul dos Estados Unidos. Publicou algumas obras nas quais detalha suas viagens e pesquisas, entre elas *Reise nach Brasilien in den Jahren 1815 bis 1817* (Viagem ao Brasil nos anos 1815 e 1817). (LÖSCHNER, 2001. p. 9-55)

^{VII} **Johann Moritz Rugendas** (29/03/1802 – 29/05/1858). Viajante, naturalista, pintor e desenhista alemão. Nasceu em Augsburg, originário de uma família de artistas, fez seu aprendizado inicial no desenho com seu pai. Em 1817 ingressou na Academia de Belas Artes de Munique. Chegou ao Brasil em 1821, participando da Missão Científica dirigida pelo Barão de Langsdorff, porém desistiu de acompanhar o roteiro da expedição e independentemente produziu grande número de desenhos de regiões brasileiras. Viajou pelo país durante entre 1822 e 1825, período em que coletou material para suas pinturas e desenhos. Visitou, também, outros países hispano-americanos com o mesmo objetivo. A temática de suas obras é predominantemente paisagística e de representação de cenas cotidianas e dos costumes dos povos locais. (INSTITUTO IBERO-AMERICANO. Patrimônio Cultural Prussiano, 1979. p. 47-84). Sobre a obra do artista, ver: RUGENDAS, J. J. M. **Viagem pitoresca através do Brasil**. São Paulo: Círculo do Livro, sem data, 271 p. Ilustrado.

^{VIII} **Johann Wolfgang von Goethe** (28/08/1749 – 22/03/1832). Escritor, cientista e filósofo alemão. Nasceu em Frankfurt. Como escritor, foi uma das mais importantes figuras da literatura alemã e do Romantismo europeu, entre o final do século XVIII e início do século XIX. Juntamente com Friedrich Schiller foi um dos líderes do movimento literário romântico alemão *Sturm und Drang*. Goethe era filho de Johann Kaspar Goethe, um advogado com algum poder econômico e uma posição social de relevo, era Conselheiro da corte, tendo supervisionado pessoalmente a educação do filho. A mãe, Katharina Elisabeth Textor, era de família abastada em Frankfurt. Goethe estudou nas universidades de Leipzig e Estrasburgo. Em 1772 começou a praticar advocacia em Wetzlar. Por convite de Karl August, Duque de Saxe-Weimar, em 1775 passou a morar em Weimar, onde foi responsável por vários cargos políticos, tornando-se principal conselheiro do Duque. De 1786 a 1788, viajou pela Itália, na altura em que dirigia o teatro ducal em Weimar. Tomou parte nas guerras contra a França. Data desta época a amizade com Schiller, que duraria até à morte deste, em 1805. Em 1806 casou-se com Christiane Vulpius. A partir de 1794 dedicou-se principalmente à literatura. Foi o autor da peça *Fausto*, de alguns romances de grande valor literário, como o livro *Os sofrimentos do Jovem Werther* e de uma obra poética muito importante. No campo científico, passou anos de sua vida obcecado em uma obra *Da Teoria das Cores*, onde propunha uma nova teoria das cores em oposição à teoria de Newton. Morreu em Weimar, após uma vida de uma produtividade extraordinária. (WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre, 2006)

^{IX} **Carlos Augusto Schubert** (16/05/1887 – 23/03/1940). Desenhista e engenheiro. Após seus estudos com Alfredo Andersen junto com seu meio-irmão, Frederico Lange de Morretes, entrou em 1901 para a Estrada de Ferro do Paraná como desenhista. Ele exerceu essa função até 1907, aproximadamente quando foi para o Rio de Janeiro realizar um curso prático de Engenharia. Ao retornar ao Paraná, voltou a trabalhar na Via Permanente da Estrada de Ferro, cuja chefia assumiu em 1923 e onde permaneceu até o ano de 1940, data de seu falecimento. (BADEP, 1976, p. 6)

^X **José Loureiro Fernandes** (12/05/1903 – 16/02/1977). Nasceu em Lisboa, Portugal. Filho de Julieta e Manoel Ascensão Fernandes, veio para Curitiba ainda criança. Em 1927 se formou em medicina pela Faculdade Nacional do Rio de Janeiro. Especializou-se nas áreas de urologia e ginecologia em hospitais de Viena e Paris. Na década de 1950 fez cursos de arqueologia e antropologia no Instituto de Etnologia da Universidade de Paris e na Escola de Antropologia de Paris.

Exerceu atividades como médico, político, cientista social e professor universitário. Foi membro do Círculo de Estudos Bandeirantes e do Instituto Histórico e Geográfico Paranaense. Quando Secretário de Educação e Cultura foi responsável pela criação da Divisão do Patrimônio Histórico, Artístico e Cultural do Paraná. No cargo de diretor do Museu Paranaense, desenvolveu pesquisas de antropologia e arqueologia. Foi um dos fundadores da Faculdade de Filosofia Ciências e Letras da UFPR, da qual foi professor, sendo responsável pela criação do Instituto de Pesquisas, do Departamento de Antropologia e do Museu de Arqueologia e Artes Populares. Desenvolveu vários estudos na área da antropologia social e é considerado o pioneiro desta área no Paraná. (FERRARINI, 1978, 4 p.)

^{XI} **Ermelino Agostinho de Leão** (14/01/1871 – 21/02/1932). Historiador. Nasceu em Curitiba. Filho do Desembargador Agostinho Ermelino de Leão e Maria Bárbara Corrêa de Leão. Bacharelou-se em Ciências Jurídicas e Sociais em 1893, pela Faculdade de Direito de São Paulo. Iniciou sua carreira como Promotor Público, deixando-a para dedicar-se ao Comércio. Exerceu diversos cargos públicos, entre os quais, o de diretor do Museu Paranaense, de diretor do Arquivo Público do Estado e também de deputado ao Congresso Legislativo Estadual. Como jornalista, colaborou com diversos órgãos da imprensa, como *Comércio do Paraná*, *A República*, *Diário da Tarde* e outros. Ermelino pertenceu ao Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e aos Institutos Históricos e Geográficos do Paraná, de São Paulo, de Minas Gerais e da Paraíba. Foi membro da Academia Paranaense de Letras e do Centro de Letras do Paraná. Como pesquisador, deixou importantes trabalhos sobre a história do Paraná, entre os quais: *O Contestado*, *O litígio perante a História*, *Secular pendência*, *A ouvidoria de Paranaguá*, *As Capitânicas de Paranaguá e Itanhaem*, *Antonina - vultos e fatos*. Sua obra principal é o *Dicionário Histórico e Geográfico do Paraná*, concluído em 1924 e publicado em seis volumes, entre os anos 1926 e 1950. (DICIONÁRIO HISTÓRICO-BIOGRÁFICO DO PARANÁ, 1991, p. 247-248)

^{XII} **Francisco de Paula Dias Negrão** (13/08/1871 – 11/09/1937). Historiador. Nasceu em São João da Graciosa, Paraná. Filho de João de Souza Dias Negrão e de Francisca Gomes Dias Negrão. Como funcionário público, dedicou-se à pesquisa Histórica. Pertenceu aos Institutos Históricos e Geográficos do Paraná, de Santa Catarina, do Amazonas, do Mato Grosso e do Ceará. Foi membro da Academia Paranaense de Letras e do Centro de Letras do Paraná. Distingue-se na historiografia paranaense por dois trabalhos fundamentais. O primeiro deles é a publicação comentada dos documentos dos Arquivos da Câmara Municipal de Curitiba, no *Boletim do Arquivo Municipal de Curitiba*, do qual foi diretor de 1906 a 1932, com 62 números. O segundo, é a *Genealogia Paranaense*, em seis volumes publicados de 1926 a 1950, sendo o último volume póstumo. Neste, empregou 24 anos de sua vida, auxiliado por sua mulher Astrogilda Fernandes, com quem não teve filhos. (DICIONÁRIO HISTÓRICO-BIOGRÁFICO DO PARANÁ, 1991, p. 309-310)

^{XIII} **Alfredo Romário Martins** (08/12/1874 – 10/09/1948). Nasceu em Curitiba, filho do tenente-coronel José Antonio Martins e de Florência Severina Ferreira. Seu pai morreu quando tinha apenas dez anos e sua família acabou gradativamente empobrecendo. Foi um intelectual autodidata, não teve condições financeiras para fazer curso superior, sua preparação intelectual se deu através de leituras, pesquisas e debates com outros intelectuais. A sua carreira profissional é muito diversificada. Em 1889, iniciou-se como auxiliar de tipógrafo do jornal *Dezenove de Dezembro* e neste mesmo ano, no jornal *A República* passou à redação como jornalista e redator-chefe. Romário exerceu diversos cargos políticos, como o de deputado estadual, vereador e presidente da Câmara Municipal de Curitiba. Foi também agente do Arquivo Público, Delegado Fiscal do Governo junto ao Ginásio Paranaense, diretor do Departamento Estadual de Agricultura e diretor do Museu Paranaense. Elaborou algumas leis, como a da criação da Bandeira e do Brasão do Estado do Paraná, e a da proposta da data de 29 de março para o aniversário de Curitiba. Dedicou-se à pesquisa documental sobre a questão dos limites entre o Paraná e Santa Catarina. (BEGA, 2001, p. 369)

^{XIV} **Domingos Virgílio Nascimento** (31/05/1863 – 30/08/1915). Jornalista, poeta, político e militar. Ocupou posto de major de artilharia e de deputado estadual. Nasceu em Guaraqueçaba. Após seus primeiros estudos, como seus pais não dispunham de recursos, seguiu a carreira das armas e

completou a sua instrução na Escola Militar no Rio de Janeiro assentando praça em 1881 e iniciando seus estudos profissionais em Porto Alegre. Aí participou da propaganda republicana ao lado de Júlio de Castilhos. Sua vida literária teve um sentido instrumental, porque fez do jornalismo uma forma de divulgação de seu ideário político-militar. Exerceu o papel primordial menos como escritor e mais como líder regional na categoria de chefe militar e político, garantindo espaço para a divulgação dos elementos de identificação do seu grupo: poemas simbolistas, escritos anticlericais e ideário maçom. Ao fundar diversos jornais e participar do corpo editorial de várias revistas, garantiu aos jovens literatos paranaenses as condições materiais e simbólicas de acesso aos espaços culturais onde podiam manifestar-se. (BEGA, 2001, p. 329)

^{xv} **João Zaco Paraná** (1884 – 10/06/1961). Escultor, desenhista, pintor e professor naturalizado brasileiro. Jan Zak nasceu na Polônia, veio com a família para o Brasil em 1887, instalando-se em Curitiba em 1895. Residindo nessa cidade obteve bolsa de estudos do Governo do Estado e frequentou a partir de 1898 a 1901 a Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná, de Mariano de Lima. Entre 1901 e 1902 cursou a Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro como aluno do curso livre. No ano seguinte, também com auxílio do Governo do Paraná embarcou para a Europa, permanecendo por vários anos. Frequentou a Real Academia de Belas Artes de Bruxelas e a Escola Superior de Belas Artes de Paris, especializando-se em escultura e pintura. Ao regressar ao Brasil assumiu o cargo de professor na Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, da qual mais tarde se tornou catedrático. Faleceu no Rio de Janeiro em 1961. É autor da escultura *O Semeador*, da Praça Eufrásio Correia, em Curitiba. (TEMPSKI, 1984)

^{xvi} **Walter Tiemann** (29/01/1876 – 12/09/1951). Desenhista, tipógrafo, ilustrador, pintor e professor alemão. Nasceu em Delitzsch, próximo à Leipzig, na Alemanha, e faleceu nesta cidade. Tiemann estudou pintura em Leipzig e em Paris. Trabalhou para várias empresas de publicidade e, em 1903, se tornou professor da Real Academia de Artes Gráficas, em Leipzig. Em 1905 conheceu Karl Klingspor, responsável por publicar seus estilos de letras em Offenbach. Em 1907, junto com Carl Ernst Poeschel fundou a Janus Press, a primeira imprensa privada na Alemanha. De 1920 até 1941, foi diretor da Real Academia de Artes Gráficas. De 1945 até 1946, com o fim da Segunda Guerra Mundial, foi diretor dessa instituição novamente, período em que propagou um estilo tradicional de fazer livros de arte. No último ano de sua direção foi premiado como Doutor Honorário. Entre seus inúmeros caracteres, destacam-se: *Janus-Pressen-Schrift*, *Tiemann-Mediäval*, *Tiemann-Mediäval kursiv*, *Tiemann-Fraktur*, *Peter Schlemihl*, *Narziß*, *Tiemann-Gotisch*, *Tiemann Antiqua*, *Tiemann-Antiqua-kursiv*, *Kleist-Fraktur*, *Fichte-Fraktur*, *Orpheus*, *Daphnis* e *Orpheus kursiv*. (WALTER TIEMANN PRIZE [English], 2006; WIKIPEDIA: Die freie Enzyklopädie, 2006)

^{xvii} **Angelo Jank** (30/10/1868 – 09/10/1940). Pintor, ilustrador, professor e desenhista de pôsteres. Nasceu e faleceu em Munique, Alemanha. Era filho do também pintor Christian Jank (1833-1888). Em Munique, Angelo Jank acompanhou a escola particular de arte de Simon Hollósy, antes de estudar de 1891 até 1896 na *Akademie der Bildenden Künste*, na mesma cidade. De 1896 em diante ele se exibiu na *Secession* de Munique e transformou-se em membro do grupo *Die Scholle*, fundado em 1899. Foi um constante colaborador nos periódicos *Jugend* e *Simplicissimus*. De 1899 até 1907, lecionou no *Damenakademie*. Nesse período, se casou em 1904 com Anna, Baronesa de Thugen (1878-1954). Chegou a ser um proeminente retratista dos eventos da história alemã com três pinturas monumentais para o edifício de *Reichstag* de Berlim (destruído). Em 1905 colaborou com o Adolf Münzer (1870-1952) e Walter Püttner (1872-1953) em afrescos no *Schwurgerichtssaal* do *Neuer Justizpalast* em Munique. Entre 1907 e 1937 foi professor da Escola Superior de Belas Artes de Munique. (ARTNET. Grove dictionary of art, 2006)

^{xviii} **Fritz von Uhde** (22/05/1848 – 25/02/1911). Friedrich Hermann Carl Uhde. Pintor alemão. Nasceu em Wolkenburg e faleceu em Munique. Em 1879 foi para Paris, onde estudou com Munkácsy e expôs suas obras. Sua pintura é marcada pelo Realismo e pelo Impressionismo. Entre seus quadros merecem destaque aqueles de fundo religioso. (WIKIPEDIA: Die freien Enzyklopädie, 2006)

^{XIX} **Hans Thoma** (02/10/1839 – 07/11/1924). Pintor e litógrafo alemão. Nasceu em Bernau e faleceu em Karlsruhe. Após estudos em seu país, viajou para Paris, onde frequentou aulas com Gustave Courbet. Pintou paisagens e também retratos. Sua pintura derivou para um naturalismo simbolista e alegórico. (WIKIPEDIA: Die freien Enzyklopädie, 2006)

^{XX} **Ferdinand Hodler** (14/03/1853 – 19/05/1918). Pintor e desenhista suíço. Nasceu em Berna e morreu em Genebra. Nesta cidade, iniciou seus estudos de pintura junto a B. Menn. Inicialmente sua obra esteve muito ligada ao Naturalismo, mas o artista interessou-se também pela pintura acadêmica e pelo Impressionismo. Hodler foi um dos expoentes da *Secession* em Berlin e Viena, favorecendo o desenvolvimento do estilo *Jugendstil*, que o conduziu a realizar quadros carregados de simbolismo sem renunciar ao realismo. Pintou especialmente paisagens, assuntos cotidianos e retratos num estilo vinculado ligeiramente ao expressionismo, porém definido por um simbolismo colorista. (WIKIPEDIA: The free encyclopedia, 2006)

